IL RITMO

DEI

VERSI ITALIANI

DI

FRANCESCO ZAMBALDI

ROMA TORINO FIRENZE

ERMANNO LOESCHER

1874

I.

Gli studi intorno alla metrica dei popoli classici, malgrado le molte controversie che si agitano ancora, mi sembrano aver posto in chiaro abbastanza l'intima natura di quelle forme poetiche e fino ad un certo punto essere riusciti ad afferrare il segreto delle loro infinite varietà riducendole a poche leggi fondamentali del ritmo. I vecchi trattatisti scrissero di metrica allorchè quel segreto s'era perduto e nelle forme dell'arte antica, separate dal ritmo che n'era stato il principio generatore, furono credute diversità sostanziali quelle che non erano se non varietà accidentali, e quindi si costruirono sistemi arbitrarii e complicatissimi che ritardarono per tanto tempo la scoperta del vero. Tutto questo viluppo cominciò a districarsi quando allo studio dei tipi metrici fu applicato un principio unico e sostanzialmente invariabile come la natura umana, cioè il senso ritmico.

Questo metodo e i criteri generali a cui dobbiamo tanta luce nella metrica antica possono, a parer mio,

servire utilmente anche allo studio della nostra e agevolare le ricerche intorno all'origine e alla natura dei metri moderni. Per quanto il nostro sistema di versificazione sia diverso dall'antico, l'essenza del ritmo rimane pur sempre la stessa; d'altra parte non troviamo segnata una linea di demarcazione ben definita fra il sistema quantitativo ed il nostro. La mutazione avviene per gradi e per lo più l'accento va prendendo quei posti dove anticamente cadevano le tesi, sicchè l'influenza della metrica antica sulla nuova appare così manifesta da poter asserire che i metri moderni in parte derivano direttamente da metri antichi, altri pur non modellandosi sopra un tipo metrico determinato, nondimeno riproducono periodi ritmici a cui l'orecchio degl'Italiani era abituato da secoli e che si modificarono lievemente nel mutarsi del principale elemento ritmico.

Affermando queste cose non intendo limitare e molto meno negare la parte ch'ebbe la poesia provenzale nella formazione de' versi italiani, ma piuttosto riconoscere che l'influenza delle antiche forme poetiche si estese su tutti i popoli neo-latini presso i quali si mantennero se non altro negl'inni della chiesa. Ma in ogni modo quell'influenza si rivela maggiore e più diretta in Italia che altrove. Di alcuni metri provenzali il ritmo non regolò che l'estrema parte, mentre la prima si mantenne libera ed incerta non solo in quanto al posto degli accidenti ritmici, ma talvolta anche nel numero delle sillabe. Al contrario in Italia il dominio del ritmo si estese molto più, sicchè risultarono metri più regolari e più musicali. È dato seguire questo processo anche entro i confini dell'italiano stesso, mettendo a riscontro i primi saggi poetici del secolo XII e XIII dove appare manifesta l'imitazione provenzale, coi tipi metrici meglio definiti che troviamo appresso. E ciò forse va attribuito in parte al

senso ritmico più esercitato e più perfetto nel paese dove le tradizioni classiche duravano più vive che in altre parti; sicchè alcuni metri, anche se creati spontaneamente dalla nuova poesia, nel fissare gli accidenti ritmici, dapprima incerti, sopra sillabe determinate, sentirono a parer mio l'azione della ritmica antica e si ravvicinarono ai suoi modelli.

Dovendo qui trattare intorno al ritmo dei versi italiani e dei rapporti fra l'antico e il nuovo sistema di versificazione, credo utile premettere alcune nozioni elementari sul ritmo e appresso esporre brevemente le proprietà ritmiche delle lingue e i diversi elementi che servirono alla formazione dei metri.

II.

Il ritmo è costituito da due elementi, dalla divisione del tempo in intervalli eguali e dall'aggruppamento di questi intervalli a due, a tre, a quattro, ecc., in maniera che ne risulti un numero determinato di serie eguali. Il nostro senso deve percepire il passaggio dall'uno all'altro intervallo e dall'una all'altra serie, per cui il segno che indica l'incominciare di una nuova serie deve avere maggior forza degli altri che dividono gl'intervalli medii d'un periodo stesso. Nella nostra musica agl'intervalli corrisponderebbero i quarti, alle serie le battute.

Questa maggiore intensità per cui certe divisioni si rendono più sensibili delle altre fu detta dai Greci θέσις perchè nel tempo di marcia corrispondeva ad essa il posar del piede a terra (τίθημι); la divisione meno sentita degl'intervalli medii era detta ἄρσις perchè in quella alzavasi il piede da terra (αἴρω). Così facciamo ancor noi quando camminiamo al suono della musica o dei tam-

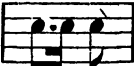
buri. Il Bentley applicando queste parole all'elevarsi della voce nella sillaba accentata e al suo declinare nelle altre sillabe chiamò ἄρσις l'accento ritmico forte e θέσις il debole; la qual cosa accettata dagli scrittori indusse poi una confusione di linguaggio, a cui è utile porre un termine ritornando all'uso antico, come or fanno i più autorevoli trattatisti.

Quando adunque la θέσις ritorna ad ogni due tempi, sicchè fra due θέσεις siavi una sola arsi, ne risulta il ritmo che nella nostra musica corrisponde al $\frac{2}{4}$, quando vi sieno di mezzo due intervalli in arsi il $\frac{3}{4}$ e $\frac{3}{8}$, quando tre intervalli, il tempo ordinario o $\frac{4}{4}$.

I ritmi maggiori adoperati nella musica, cioè il $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ non sono unità ritmiche indivisibili, ma composte di ritmi più semplici. Il senso naturale dell'uomo non percepisce come ritmici altri intervalli da quelli qui ricordati, ad eccezione del $\frac{5}{4}$ e $\frac{5}{8}$ che a noi riesce un po' duro ed agli antichi era più famigliare. Restano adunque esclusi gl'intervalli di 7 e di 11 tempi ed anche quello di 10 quando non sia composto di $5 + 5$ ma si voglia considerare come periodo semplice.

Il ritmo, considerato in se medesimo, ha un'esistenza ideale sua propria, indipendente dalla materia che informa; il che fu riconosciuto dai Greci, i quali al ῥυθμός contrapposero il ῥυθμιζόμενον, cioè la cosa in cui il ritmo si manifesta. Ma questa materia è necessaria al ritmo per esplicarsi come la parola è necessaria al pensiero.

Le materie che l'arte assoggettò al ritmo (ῥυθμιζόμενα), sono: la parola, il canto, i moti della persona; di qua ebbero origine la poesia, la musica, la danza. Fra questi tre ῥυθμιζόμενα passa però una differenza sostanziale; il

ritmo può foggiare a suo talento il canto e i moti della persona, perchè nè questi nè le note musicali hanno in sè certi caratteri e certe differenze da limitarne l'azione e attirarne gli accidenti sopra alcune e non sopra altre; al contrario la parola ha in sè certi caratteri quantitativi e melodici, per cui l'azione del ritmo viene limitata.

Sta nella natura d'ogni lingua che le varie sillabe delle parole non possano nè debbano essere profferite impiegando sempre lo stesso tempo, lo stesso tuono, la stessa forza. La maggiore importanza di una sillaba al paragone delle altre, la maggiore difficoltà ad essere pronunziate quando seguano gruppi di consonanti, la modulazione naturale della voce, l'espressione degli affetti e il fastidio della monotonia producono una grande varietà e nel tempo e nella forza e nel tuono. Di queste proprietà naturali delle sillabe è necessario che l'arte tenga conto quando le aggruppa in periodi ritmici, poichè altrimenti risulterebbero tali contrasti fra gli accidenti del ritmo e quelli della parola che questa ne rimarrebbe oscurata e il nostro senso musicale offeso. Che se nella nostra musica è fatto tanto strazio della parola che questa da compagna è ormai divenuta ancella del canto, nondimeno la libertà non è spinta a tale che la θέσις o prima nota d'una battuta non cada per lo più sopra sillaba accentata, e dove il compositore si permetta qualche eccezione, sentiamo un contrasto duro e quasi sempre spiacevole.

Solo in alcuni fra i più antichi monumenti poetici il ritmo non curò nè la durata, nè l'accento delle sillabe; ciò fu nella primitiva poesia de' Persiani e dei Germani. I versi dell'Avesta non hanno altro elemento ritmico che il numero di sedici sillabe divise in due ordini dalla cesura; la tesi cade indifferentemente sopra qualunque sillaba, sia essa lunga o breve, accentata o no. Forse

queste proprietà non erano ancora abbastanza sviluppate o l'arte troppo bambina per fondarsi su quegli elementi.

Le prime tracce d'un rapporto, che a poco a poco si stabilisce fra ritmo e quantità, appaiono nel metro dei Veda, dove il verso di sedici sillabe comincia a regolarsi in sulla fine dei due ordini; la terz'ultima sillaba di ciascun ordine è lunga e la penultima breve, le prime cinque e l'ultima sono indifferenti. L'ultima poi si mantenne tale anche nella metrica greca e latina, essendo compensate le differenze dalla pausa che segue. Lo schema di quegli antichi versi indiani sarebbe adunque il seguente:

⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ – ⏑ ⏒, ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ – ⏑ ⏒

Egli è sempre sulla fine dei metri e delle serie che li compongono che incomincia un nuovo sistema metrico, essendo questa la parte che fa in noi maggiore impressione, e quindi la più importante rispetto al ritmo. Così avviene nel passaggio dal sistema puramente numerico a quello quantitativo; e così quando l'accento comincia a prevalere sulla quantità è sempre sulla fine dei metri che entra in luogo di quella come sede della tesi.

III.

Fra i Greci non rimane indizio d'un sistema anteriore a quello quantitativo. Nei canti omerici questo appare sviluppato in tutta la sua pienezza, anche tenendo conto delle differenze che offre la metrica omerica con quella dei poeti lirici e dramatici.

Il sistema quantitativo è di gran lunga superiore ad ogni altro sistema di versificazione, perchè mantiene distinto il valore melodico delle sillabe (accento) dalla loro

durata (quantità) e dalla forte accentuazione ritmica (θέσις, *ictus*). La poesia greca come forma artistica deve in parte a questo la sua eccellenza sopra quella degli altri popoli. La varia durata delle sillabe era così sentita da tutti i Greci, che si trova egualmente conservata dai poeti d'ogni stirpe. Tanto il poeta che il compositore trovavano nella lingua stessa la base del ritmo nè in generale poteva una sillaba lunga essere espressa da una nota breve, nè una sillaba breve da una nota lunga. Ma d'altra parte eravi una certa libertà nell'uso delle parole, potendo far cadere la tesi ora sull'una ora sull'altra sillaba d'una parola stessa. Per esempio nel noto appellativo di Giove πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε la tesi cade sull'ultima sillaba di ἀνδρῶν, mentre in altri luoghi, come *Il.* α, 334:

Χαίρετε κήρυκες, Διὸς ἄγγελοι ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν

la tesi cade sulla prima sillaba della voce stessa; al contrario l'accento rimane sempre allo stesso posto. Inoltre, mantenendo inalterato il ritmo, poteasi sciogliere la lunga in due brevi, contrarre le due brevi in una lunga, e sopprimere alcune sillabe mediante pause di varia durata. Così, per es. la parola δώματα, che ha lo schema di un dattilo, poteva essere usata dal poeta come anapesto con le due brevi contratte e la lunga sciolta (⏑⏑–́ = –⏑́⏑) o essere ridotta al ritmo di tre tempi come dattilo ciclico

clico [...] o servire in fine di verso come dipodia trocaica [...] e così via.

Se la tesi sta in uno stretto rapporto con la lunga e in generale non cade sulla breve se non quando le brevi

tengono il posto delle lunghe, come per es. nell'anapesto ora citato, rimane invece affatto indipendente dall' accento, che ha un valore melodico e consiste nella nota più distaccata dalle altre, e generalmente più alta, con cui è profferita una delle sillabe in ciascuna parola. Per es. nel verso *Il.* τ, 1:

Αὐτὰρ ἐπεὶ κόσμηθεν ἅμ' ἡγεμόνεσσιν ἕκαστοι

di sei tesi solo la seconda cade sopra sillaba accentata, e le altre cinque sopra sillabe non accentate. Da tante e così svariate combinazioni degli accidenti ritmici con gli elementi quantitativi e melodici delle parole dovea nascere una diversità di effetti che a noi è dato d'immaginare ma non di riprodurre. Avvezzi ad identificare la tesi con l'accento, tutti i nostri tentativi di separarli e renderli sensibili distintamente riescono a degli sforzi poco ritmici e ancor meno melodici, ai quali è bene che non possano assistere nè Alceo nè Saffo, e nemmeno la fruttivendola di Teofrasto.

A raffermare e completare il carattere musicale della lingua greca, contribuì grandemente quel felice connubio d'arti diverse che durò per più secoli. Già un antico scrittore a noi ignoto divide le arti liberali in due triadi: le arti dello spazio e quelle del tempo; le prime sono la pittura, la scultura e l'architettura; le seconde la poesia, la musica, la danza. Mentre la prima triade esplicandosi nello spazio e senza moto, non potè mantenere che un vincolo esterno, e la riunione de' suoi prodotti nei templi, nei portici, negli edifizi era affatto accidentale, le arti della seconda triade sembrano quasi nate ad un parto e conservarono fra di loro una unione per così dire organica, esercitando un influsso reciproco e creando nuovi prodotti. Mentre una stessa misura applicata ad un qua-

dro, ad una statua, ad un tempio, non avrebbe fusi insieme questi oggetti, nè prodotto alcun che di nuovo, uno stesso ritmo poteva regolare ad un tempo il verso, il canto, la danza, e così nacquero quei componimenti meravigliosi dei cori e nella tragedia e nella lirica dei Dori. E quindi avvenne in Grecia che l'arte del poetare fosse unita quasi naturalmente nella stessa persona con quella della musica, almeno finchè rimasero intatti gli elementi ritmici della lingua e il gusto incorrotto, cioè fino ad Euripide. Quindi l'importanza conservata alla parola, non oscurata dalla melodia, nè soverchiata da armonico frastuono, e d'altra parte la varietà indefinita dei pochi ritmi fondamentali che oppose finora tante difficoltà alle investigazioni della scienza.

Questa intima unione della poesia con la musica in tutti i canti lirici, e in alcuni anche con la danza dovette, come dicemmo, confermare e sviluppare gli elementi ritmici della lingua, e ritardare quel processo già incominciato nel favellar comune, per cui tendevano a diminuire le differenze di quantità, e che poi continuò rapidamente e senza contrasto nei secoli posteriori. Nè valse che la classe colta continuasse a riprodurre gli antichi tipi metrici, poichè, modificandosi la pronunzia, andavano perdendo la propria ragione ritmica, e l'accento, che restava unico carattere musicale della parola, già cominciava a prevalere nei canti popolari. Anche gli scrittori adunque sentirono la necessità di tener conto di questo elemento, e pur conservando gli antichi metri accolsero l'accento sulla fine del verso, come quella che chiudendo il periodo, e lasciando soddisfatto il nostro senso ritmico, è la parte più sensibile e più importante. Qui ricompare quanto notammo sopra nel passaggio dal sistema numerico dell'Avesta a quello quantitativo dei Veda; il nuovo elemento ritmico incomincia a fissarsi al

termine di ogni serie ritmica. Babrio, autore d'incerta età, compose le sue favole nell' antico coliambo ipponatteo, ma facendo sempre cadere l'accento sulla penultima sillaba: ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – –́ ⏑, per esempio:

> Ἄνθρωπος ἦλθεν εἰς ὄρος κυνηγήσων
> τόξου βολῆς ἔμπειρος· ἦν δὲ τῶν ζώων
> φυγῆς τε πάντων καὶ φόβου δρυμὸς πλήρης.
> λέων δὲ τοῦτον προὐκαλεῖτο θαρσήσας
> αὐτῷ μάχεσθαι· μεῖνον, εἶπε, μὴ σπεῦδε κτλ.

Lo stesso indizio del passaggio ad un nuovo sistema trovasi nelle Anacreontiche dell'*Antologia*, le quali conservando l' antico ἰωνικὸν ἀνακλώμενον ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑̲, hanno pur esse l'accento sulla penultima. Leggiamo per esempio in Teodoro di Gaza:

> ὁ χορὸς τί ἔστιν οὗτος
> ὁ σοφῆς βρύων μελίσσης;
> ἔλαθον πόδες με μᾶλλον
> μεμεθυσμένον, λαβόντες
> Ἑλικῶνος εἰς τὸ μέσσον κτλ.

E procedendo troviamo un verso ottonario, in cui la quantità comincia ad essere trascurata, e l'accento a prevalere sempre più. Così nella *Raccolta delle Anacr.* 38:

> Ἐπειδὴ βροτὸς ἐτέχθην
> βιότου τρίβον ὁδεύειν
> χρόνον ἔγνων ὃν παρῆλθον,
> ὃν δ' ἔχω δραμεῖν οὐκ οἶδα.
> μέθετε δέ με φροντίδες·
> μηδέν μοι καὶ ὑμῖν ἔστω.
> πρὶν ἐμὲ φθάσῃ τὸ τέλος
> παίξω γελάσω χορεύσω
> μετὰ τοῦ καλοῦ Λυαίου.

IV.

Mentre in Grecia non rimane alcun vestigio di metri accentati anteriori al sistema quantitativo, è fuor di dubbio che nell'antica poesia del Lazio il ritmo non seguiva la quantità ma l'accento. Un canto agreste antichissimo, conservato da Catone, *De re rustica*, 141, è appunto ad accenti, ed ogni tentativo di ridurlo ad altro sistema riescì sinora infruttuoso. Esso incomincia:

> Mars pater te precor
> Quaesoque uti sies — volens propitius
> Mihi domo — familiaeque nostrae.

Accanto a questa poesia accentata troviamo un altro metro antichissimo, il saturnio, che ha per fondamento la quantità. Secondo i trattatisti antichi il saturnio sarebbe composto di un dimetro iambico catalettico e di un itifallico:

⏓ – ⏑ – ⏓ – – | – ⏑ – ⏑ – ⏓

Ma se questo è lo schema teorico, in fatto il saturnio era trattato con tanta libertà che ogni piede poteva essere alterato. Ad ogni breve poteva sostituirsi la lunga, e questa alla sua volta essere sciolta in due brevi. La forza della tesi manteneva intatte le sillabe su cui cadeva, e quindi durò inalterata la fine delle due parti del metro. Ma è proprietà del latino che le parole bisillabe abbiano l'accento sulla penultima, e nei polisillabi la penultima lunga sia sempre accentata; e poichè nel saturnio con l'ultima sillaba d'ogni serie termina la parola, ne viene altresì che la penultima essendo lunga, tolto il caso di un monosillabo finale, ha sempre l'accento. Gli scrittori di

metrica riportano come modello questi saturni tratti dalle tavole trionfali capitoline e da Nevio:

Summas opes qui regum — regias refregit
Duello magno dirimendo — regibus subigendis.
Fundit fugat prosternit — maximas legiones
Magnum numerum triumphat — hostibus devictis.
Cum victor Lemno classem — Doricam appulisset.
Ferunt pulcras creterras — aureas lepistas.
Novem Iovis concordes — filiae sorores.
Malum dabunt Metelli — Naevio poetae.

Ma non tutti i saturni sono così perfetti come questi; ora troviamo soppressa l'ultima sillaba d'una serie, come

Censent eo venturum — óbviám Poenúm

ora d'ambedue:

Per dívas édicít — praedicít castús.

Inoltre vi si frammettevano metri più brevi senza certa legge, come appare dagli inni sacri e dalle tavole trionfali, di maniera che si annovera fra i saturni anche il canto dei fratelli arvali:

Enos, Lases, iuvate!
Ne veluerve, Marmar, sins incurrere in pleores!
Satur furere Mars!
Limen sali!
Sta berber!
Semunis alternis advocapit conctos!
Enos, Marmar, iuvato!
Triumpe! triumpe! triumpe! triumpe! triumpe!

Benchè adunque non possiamo negare che nel saturnio valesse la quantità, questo verso può essere considerato come il primo e rozzo tentativo di passare dal sistema dell'accento a quello della quantità, *non observata lege, nec uno genere custodito inter se versus*, come dice

Atilio Fortunaziano, e dove a parer mio l'accento conservò un certo valore, principalmente nella parte più sensibile del metro, cioè sulla fine. E forse, se i Romani non fossero venuti a contatto così diretto coi Greci, è da dubitare che lo sviluppo naturale della lingua richiedesse un totale mutamento di sistema, e che i Romani si fossero spinti al di là di questo primo tentativo, rinunciando al primitivo elemento ritmico della loro lingua. Fu quel contatto che fece abbandonare ai Latini la loro metrica nazionale, e adottare la greca tanto più ricca e più perfetta.

Ma perchè il latino si acconciasse così rapidamente al nuovo sistema era necessario che fino ad un certo punto fosse sviluppato e sentito il valore quantitativo delle sillabe; nè può negarsi che la natura stessa di questa lingua agevolasse di molto quel mutamento, e non solo rendesse minore il distacco, ma potesse mantenere altresì un certo valore all'accento, specialmente sulla fine dei metri e delle serie ritmiche di cui si compongono i metri maggiòri. Chi ben consideri le leggi dell'accentuazione latina, troverà che dove al trocheo, allo spondeo e in parte al dattilo, segua la fine del metro o la cesura, l'accento ritmico (θέσις) corrisponde all'accento melodico della parola. E quindi alla fine del falecio endecasillabo, Catul. 3:

Lugete o Veneres Cupidinésque
Et quantumst hominum venustiórum,
Passer mortuus est meae puéllae,
Passer deliciae meae puéllae
Quam plus illa oculis suis amábat.

Alla fine del saffico. Catul. 11:

Furi et Aureli, comites Catúlli
Sive in extremos penetrabit Indos,
Litus ut longe resonante Eóa
(Tunditur únda).

Alla fine dell'esametro:

Conticuere omnes intentique ora tenébant:
Inde toro pater Aeneas sic orsus ab álto.

Invece coincide a mezzo verso nel iambo senario. Orazio, Ep. 2:

Beatus ille quí procul negotiis...
Paterna rura bóbus exercet suis...
Neque excitatur clássico miles truci...

e nel trocheo settenario, come per es. nell'inno de' soldati al trionfo di Cesare di cui Svetonio, *Jul.*-49, riporta qualche verso:

Gallias Caesar subégit, Nicomedes Caesarem;
Ecce Caesar nunc triúmphat qui subegit Gallias,
Nicomedes non triúmphat qui subegit Caesarem.

Vedasi anche il *Pervigilium Veneris*, che è in questo metro.

Ma le leggi dell'accentuazione latina non sarebbero bastate, io credo, a produrre tanta coincidenza fra la tesi e l'accento delle parole, se questo, che era l'antico elemento nazionale del ritmo non avesse continuato ad esercitare la sua influenza, e non avesse indotto il poeta a foggiare quasi inconsciamente il metro in maniera che la tesi cadesse più di frequente sopra sillaba accentata. Osservando i primi cento esametri dell'*Iliade*, e i primi cento dell'*Eneide* troviamo che nell'*Iliade* in 600 dattili la θέσις cade sopra sillaba accentata in 270, e sopra sillaba non accentata in 330, mentre nell'*Eneide* la coincidenza della tesi con l'accento ha luogo in 354 dattili, e manca in 246. V'è adunque un rapporto del 45 0[0 in greco e di 59 0[0 in latino, dove la coincidenza ha luogo per lo più nell'estrema parte del verso che è la sede principale del ritmo. E di fatto, oltre al sesto piede, ove

ha luogo costantemente, tranne i rari casi, ne' quali il verso termina con un monosillabo (*procumbit humi bos; ruit oceano nox*); trovasi quasi sempre nel quinto, e 35 volte su cento anche nel quarto. Eppur ciò non era richiesto interamente dalle leggi dell' accentuazione, e si poteano far versi in cui su la quinta tesi non cadesse l'accento, come *Horat. Sat.*, 1, 7, 13-14.

Ira fuit capitalis, ut ultima divideret mors,
Non aliam ob causam nisi quod virtus in utroque.

È dunque da ritenere che l'antico elemento ritmico del Lazio, cioè l'accento, non abbia mai perduto il suo valore, e che quei metri primitivi siensi conservati almeno nelle canzoni agresti e nei canti popolari. Ed è appunto la frequente coincidenza della tesi con l'accento quella per cui avvezziamo il nostro orecchio a sentire il metro latino, e non la quantità che per noi ha perduto gran parte del suo valore.

Cessato il fiore della produzione classica e scaduta la coltura, il valore della quantità va perdendosi e l'accento riacquista il suo significato. In questo processo il latino non dovette modificare essenzialmente la propria natura, come avvenne del greco, ma fu, a quanto credo, un semplice ritorno al primitivo valore ritmico delle sillabe, che erasi conservato nella tradizione popolare per tutto il tempo che dominò la ritmica greca. Il Beda nel suo trattato ricorda i *vulgares poetae*, nei quali trova *rationem in rhythmo non artificii moderatione servatam, sed sono et ipsa modulatione ducente*. L'inno dei soldati al tempo d'Aureliano, di cui Flavio Vopisco, 6, riporta un frammento, segue bensì il ritmo trocaico, ma vi trovi piedi di tre sillabe, e non di tre brevi che potrebbero valere un trocheo, ma con qualche lunga, e per contrario

la sillaba breve considerata come lunga dove cade l'accento; poi tripodie e tetrapodie, ora acatalettiche ed ora catalettiche che si succedono senza legge; esso incomincia:

> Mille mille mille
> Decollavimus,
> Unus hŏmo mille
> Decollavimus.

Bensì continuava la gente dotta a mantenere le forme classiche, ma d'altra parte la chiesa, che all'antico mondo faceva guerra, affrettò il trionfo del nuovo sistema, usando il linguaggio e le forme popolari. Non già che i tipi metrici fossero mutati da quelli della poesia quantitativa; anzi vedremo come alcuni metri si modellino esattamente sugli antichi, e ne seguano il ritmo; solo la quantità va diventando indifferente, e l'accento rimane unico elemento ritmico della parola.

V.

Ma se la quantità è divenuta indifferente nella nuova metrica, sarebbe grande errore il dedurne che tutte le sillabe dei metri ad accenti abbiano durata eguale. Chi recitasse dei versi dando a ciascuna sillaba egual valore di tempo, non vi troverebbe quasi più ritmo. Provi il lettore a recitare a tempo:

> Nel mezzo del cam-min di nostra vita

e vedrà quanto più rapidamente pronunzia la prima parte del verso al paragone della seconda. La quantità è divenuta indifferente in questo senso che le sillabe non conservano più un valore loro proprio e costante da li-

mitare il ritmo, sicchè la lunga richiedesse una nota lunga e la breve una breve. Quindi la libertà dei moderni compositori di musica, di esprimere ogni sillaba con note di vario valore, il che non poteano fare i compositori antichi. La stessa libertà hanno i poeti moderni, i quali assoggettando al ritmo la parola, danno alle sillabe un valore diverso, secondo il posto che hanno nel metro. Per es., recitando a tempo il verso: « Ahi quanto a dir qual era è cosa dura » le sillabe « a dir qual » sono più rapide delle ultime « è cosa dura »; se invece dicessimo « Ahi quanto è cosa dura a dir qual era » s'invertirebbe il rapporto, e le sillabe « è cosa » sarebbero brevi in confronto di « a dir qual ».

Vuolsi notare inoltre che su queste differenze di durata l'accento conserva una certa influenza, per cui tendiamo a protrarre il suono delle sillabe accentate e ad abbreviare quello delle altre. Recitando:

S'ode a déstra uno squíllo di trómba,
A sinístra rispónde uno squíllo

le sillabe, su cui cadono gli accenti del metro, durano certamente un po' più delle altre. Una varia durata delle sillabe notasi anche nel discorso famigliare, e chi non mantiene veruna distinzione riesce parlatore noioso e inefficace. La differenza adunque dall' antico al nuovo sistema di versificazione sta in ciò, che le sillabe non hanno più quantità propria immutabile, ma la ricevono dal ritmo, e che nelle nostre parole la lunghezza non va più disgiunta dall'accento, mentre nelle lingue quantitative questi due elementi erano separati e fino ad un certo punto indipendenti l'uno dall'altro.

Che se recitando versi noi usiamo d'una certa larghezza, che si concede altresì ai cantanti nell'eseguire i recita-

tivi, e non manteniamo esattamente i rapporti di tempo, ciò nulla toglie al valore ritmico delle sillabe, potendo i nostri metri essere recitati in un tempo perfetto, corrispondente agli elementi ritmici da cui risultano, al pari dei recitativi musicali. Perciò io credo di non andare errato rappresentando i metri italiani mediante note di valore diverso, ed è appunto in questo senso che il lettore vorrà prendere queste rappresentazioni, cioè come veri recitativi, nei quali i rapporti di tempo sono teoricamente conservati, ma che ammettono una certa libertà d'esecuzione.

VI.

Le cose sopradette mi parvero necessarie a chiarire in qual modo avvenga il mutamento graduale dall'uno all'altro sistema metrico e come i nuovi elementi ritmici incomincino ad apparire e a conciliarsi con gli antecedenti sulla fine dei versi. Da ciò segue che per quanto il nostro sistema metrico sia diverso da quello dei Latini, dobbiamo ritenere tuttavia che nelle sue origini vi fosse strettamente connesso, e che molti dei nostri versi nascessero direttamente da versi quantitativi. E ciò potè avvenire in due modi: o l'accento prese il posto dell'antica tesi, e il tipo metrico rimase inalterato; o dove ora cade l'accento cadeva anche anticamente per le cesure dei metri e le proprietà dell'accentuazione latina, e in tal caso il verso corrisponde al periodo ritmico che nasce leggendo il metro antico ad accenti e non a quantità, come doveasi leggere nel medio evo allorchè la quantità era perduta.

Ma prima d'incominciare la nostra ricerca sull'origine dei singoli versi, è utile ricordare quale significato avesse

anticamente la parola metro. Questo collegasi strettamente con la melodia e deriva fino dal tempo in cui la poesia era inseparabile dalla musica. I Greci chiamavano metro quel periodo ritmico in cui la melodia si svolge fino ad una risoluzione, e l' orecchio rimane soddisfatto trovando che una parte del pensiero melodico è compiuta. Ognuno de' miei lettori avrà sentito suonare dei *valzer*, e ricordandoli troverà che di otto in otto battute la melodia arriva ad un punto di riposo, dopo il quale se il suono rimanesse interrotto, la melodia non sarebbe incompleta nè rotto il periodo ritmico. Nel concetto degli antichi quelle otto battute formerebbero il metro, e nel caso dei valzer sarebbe un tetrametro trocaico catalettico o iambico acatalettico.

Questa maggiore unità ritmica, quando sia abbastanza sviluppata, si divide poi in due o più parti, alla fine delle quali noi sentiamo come finita la protasi di un periodo, e indoviniamo che seguirà un' apodosi d'egual misura. Le minori unità ritmiche di cui erano formati i metri dicevansi dai Greci κῶλα o membri.

Io credo che questo concetto del metro greco possa giustamente applicarsi anche ai versi italiani. Quando recitiamo p. es.: «Sparsa le treccie morbide» sentiamo compiuta una parte del periodo ritmico, ma tale che lascia desiderare una seconda frase che vi corrisponda. Dicendo invece: «Sparsa le treccie morbide sull'affannoso petto» sentiamo d'aver compiuto un complesso ritmico più soddisfacente, dove cade naturalmente una pausa. Sarebbe adunque l'unione dei due settenarii che forma il periodo ritmico o metro nel senso dei Greci, mentre un unico settenario corrisponderebbe al loro κῶλον. Credo inoltre che tra i motivi, per cui i versi brevi non si usano sciolti, ma aggruppati a strofe, sia da annoverare anche questo. In un verso breve non solo il pensiero, ma anche il ritmo resta

interrotto e non può lasciarci soddisfatti; e come il pensiero si svolge e si completa nella strofa, così nella strofa si contiene il vero periodo ritmico, di cui il verso non è che una parte, o, come direbbero i Greci, un κῶλον.

La parola *versus* (στίχος, linea) non corrisponde ad un valore ritmico determinato, ma solo al complesso di parole contenute in una linea. Se un metro era troppo lungo per occupare una sola linea, come per es. gli ipermetri, veniva diviso in più linee, ed ogni linea corrispondeva d'ordinario ad un κῶλον. Se al contrario il metro era breve scrivevasi in una linea sola, per cui *versus* significa ora un metro intero, ora una parte di esso.

VII.

Parmi che i versi italiani si possano dividere in due classi; negli uni è fissato il posto di tutti gli accenti, e il trasportarne uno solo altera l'essenza del ritmo; negli altri solo alcuni hanno sede stabile, in generale quelli dove cadono le tesi, cioè dove, battendo il tempo, si entra in battuta, mentre è lasciata una certa libertà per gli accenti secondari, che segnano le suddivisioni interne della battuta e che chiameremo arsi. Alla prima categoria appartengono il senario, l'ottonario, il decasillabo; alla seconda il quinario, il settenario, l'endecasillabo. È cosa notevole che il posto dell'accento sia fissato per tutti i versi che hanno sillabe pari, mentre le arsi restano indeterminate per quelli che hanno sillabe in numero dispari. E la causa a parer mio è la seguente. Ogni verso italiano ha l'accento sulla penultima; è questo l'accento più importante e che primo cominciò a sostituirsi alla quantità. Ma quando il verso sia divisibile in parti eguali,

l'accento tende a posarsi sulla penultima sillaba d'ogni parte; allora il verso appare composto di parti eguali e per così dire di versetti eguali, e l'accento che cade sulla penultima di ciascuna parte acquista eguale importanza allo accento ultimo. Ciò avviene nel senario e nell'ottonario; il primo si divide in due parti di tre sillabe, il secondo in due parti di quattro sillabe, e ciascuna parte ha un accento invariabile che la determina e la rende sensibile. In quanto al decasillabo il ritmo è doppio; o consta di due quinarii ed è metro composto che si divide in due parti con l'accento sulla quarta e sulla nona; o è metro semplice e si divide in tre parti parimente eguali quando si consideri nella sua forma tronca. Senonchè l'accento in luogo di posarsi sulla penultima trovasi sopra l'ultima sillaba di ciascuna parte, meno dell'ultima quando è piana. Io credo che, oltre all'origine, ciò vada attribuito all'indole concitata di questo metro e alla forte accentuazione che allunga la pronunzia della terza e della sesta sillaba, per cui ogni parte rimase tronca. Al contrario i versi composti di 5, 7, 11 sillabe, formano delle serie ritmiche semplici, in cui nessun motivo potè indurre a fissar l'accento sopra certe sillabe appunto perchè non è dato dividerli in parti eguali. Qui ricompare quell'antica indifferenza per il principio dei versi che fu notata nei Veda e nei canti popolari latini, e che poi troviamo nei provenzali e nei primi poeti italiani anche nei versi parisillabi. Questa libertà non è però senza confini, perchè l'accento posandosi sopra certe sillabe determinerebbe un ritmo diverso da quello del metro stesso. Intendo dire principalmente della sillaba che precede quella di mezzo, come la quinta dell'endecasillabo, poichè ricevendo questa il carattere di penultima il verso resterebbe diviso in due metà disuguali e quindi arritmico. Così se nel primo verso dell'Orlando si spostassero gli accenti in modo che cadessero sulla seconda e sulla quinta, p. e.:

« Le dònne gli amòri », la prima parte sarebbe un senario a cui non potrebbero seguire le altre cinque sillabe ma un altro senario; se invece l'accento non cadesse sulla seconda, come: « l'arme i cavaliér », sarebbe aritmica anche la prima parte come il complesso. Nel settenario l'accento invase a dir vero la terza sillaba che gli sarebbe vietata perchè fa prendere alla prima parte carattere di quadernario e quindi ci predispone all'ottonario; e di fatto benchè, come vedremo appresso, non avvenga alcuna alterazione del ritmo, il verso riesce un po' duro per quanto sia stato prediletto dal Parini: p. e.:

Tal cantáva il - cèntauro
Baci il gióvin - gli offriva
Con ghirlánde - di lauro.

Quando nella pronunzia delle sillabe non si mantengano esattamente i rapporti di durata, il senso ritmico sarebbe più soddisfatto se dicesse:

Tal cantava il buon centauro
Baci il giovine gli offriva, ecc.

E badi il lettore che ho detto senso ritmico e non altro; e il senso ritmico è parte di noi più istintiva e animale che non intellettiva, e per convincersi basta far recitare dei versi ad un bambino e sentire con quanta regolarità posa gli accenti principali e secondari sopra le sillabe richieste dal ritmo, sieno esse naturalmente accentate o no. E in grazia di questo mi perdoni il lettore se ho manomesso i versi del gran poeta.

Seguendo la distinzione accennata tratterò prima dei versi parisillabi nei quali ciascun accento ha un posto invariabile, essendo questi i più semplici e di cui è più facile scoprire l'origine e determinare il ritmo; riserverò per ultimi gl'imparisillabi, dove è maggiore la varietà dei tipi.

VIII.

Ottonario.

Da quanto abbiamo detto sulla natura del metro è facile comprendere come fra i metri non debbasi annoverare il quadernario, non potendo contenersi in così angusti limiti nessun periodo ritmico. Il quadernario non è che un semplice κῶλον, cioè la metà dell' ottonario, anche sul quale può cader dubbio se possa contenere da solo un intero periodo ritmico. Il quadernario corrisponde all'antica dipodia trocaica ⏗ ⏑ ⏗ ⏓; delle due tesi si mantenne la seconda come accento principale, ma anche la prima è per lo più conservata come accento secondario; non è però indispensabile potendo il solo accento della terza sillaba dominare una serie così breve. Ad ogni modo il ritmo è più perfetto quando l'accento secondario cade sulla prima.

L'unione di due serie quadernarie forma l'ottonario, cioè l'antico dimetro trocaico, verso usitatissimo dagli scrittori della tarda latinità e conservato in molti inni cristiani. Il suo schema sarebbe: – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓.

Ma nemmeno questo per gli antichi è sufficiente a formare un intiero periodo ritmico; ed anche a noi, chi ben guardi, recitato un ottonario, non pare compiuto il metro, ma aspettiamo una serie eguale che vi corrisponda. Metro intero era il tetrametro trocaico, cioè due ottonari uniti; e di questo recammo sopra un esempio in forma catalettica nel canto dei soldati al trionfo di Cesare. Pare che questo metro fosse de' più comuni ne'canti popolari, perchè tro-

vasi anche in altra poesia popolare sopra Sarmento, recata dagli scogli di Giovenale:

Aliud scriptum habet Sarmentus, aliud populus voluerat.
Digna digni - Sic Sarmentus habeat crassas compedes.
Rustici ne nil agatis, aliquis Sarmentum alliget.

È sempre il trocaico ottonario quale trovasi in Plauto e Terenzio e appresso nelle favole esopiche.

Ne' tardi scrittori esso appare diviso ne' suoi due membri; p. e. in Marziano, *De nupt. Phil.*, havvi il ritornello:

Scánde coéli témpla vírgo
Dígna tánto foéderé,
Té socér subíre célsa
Póscit ástra Júpitér.

Paragonati questi versi ai precedenti, è facile accorgersi come, anche conservando la quantità, come convenivasi al dotto grammatico, l'accento incominci a farvi sentire la sua forza. È la solita concessione che i dotti facevano al sistema nuovo, pur conservando l'antico.

Il Beda riporta un inno sacro che incomincia:

Apparebit repentina
Dies magna domini,
In obscura velut nocte
Improvisos occupans;

e dice: *ad formam metri trochaici canunt hymnum* (1). È adunque l'antico metro trocaico, ma la quantità divenne ormai indifferente, sicchè la tesi cade anche sopra le brevi *rĕpentina, dĭes, Dŏmini, ĭn, vĕlut.* Nondimeno parmi importante osservare che queste tesi brevi sono le dispari, mentre le pari si conservano lunghe. È chiaro adunque che a differenza, dall'antico metro iambico, la

(1) E così *ad formam metri trochaici* sono composti anche altri inni sacri, come il « Pange lingua » che sarebbe a tetrametri trocaici catalettici, lo « Stabat Mater » a stanze di due dimetri acatalettici ed uno catalettico, il « Dies irae » a dimetri acatalettici rimati a tre a tre.

prima e la terza tesi non erano ormai le più importanti, ma bensì la quarta e la seconda, cioè la penultima (e nei tronchi ultima) sillaba del verso e delle serie che lo compongono. È appunto il nuovo sistema metrico, quello ad accenti, che incomincia a manifestarsi alla fine dei metri. E così l'ottonario, attenuandosi l'intensità della prima tesi s'avvicina più al tipo del ἰωνικὸν ἀνακλώμενον

⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ –

che incominciava con l'anapesto, ed è metro tanto comune nelle anacreontiche dell'Antologia; p. e.:

Ἄγε ζωγράφων ἄριστε
γράφε ζωγράφων ἄριστε
ῥοδέης κοίρανε τέχνης·
ἀπεοῦσαν ὡς ἂν εἴπω
γράφε τὴν ἐμὴν ἑταίραν.

E nei tardi poeti latini è metro abbastanza frequente, come p. e. Q. Aurelio Simmaco:

Ubi corniger Lyaeus
Aperit superna Gauris
Vulcanus aestuosis
Media incoquit cavernis
Tenet ima pisce multo
Thetis et vagae sorores.

E Sidonio Apollinare IX, ep. 13:

Age convocata pubes
Locus hora mensa causa
Iubet ut volumen istud
Quod et auro et ore discis
Studiis in astra tollat.

Nel cinquecento Claudio Tolomei e i suoi amici fecero il tentativo di riprodurre in italiano tutti i tipi metrici degli antichi. La prova dovea fallire perchè tutte le dotte dispute del Tolomei non poterono restituire alla lingua la

quantità perduta, e solo alcuni metri, che letti ad accento corrispondono ai nostri versi, riescono tollerabili. Così p. e. Antonio Renieri compose una canzonetta in questi ionici spezzati e riuscì a fare degli ottonari:

Se li pianti, che sovente
La mia voglia manda fuore,
Mai potessero il dolore
Ch' io patisco terminare;
Vaga donna, tal piacere
Io ne prenderei, mirando
Che li fati non mi fieno
I nemici forse sempre.

Nei primi poeti italiani trovasi il ritmo dell'ottonario, ma senza che sia mantenuto esattamente il numero delle sillabe e nemmeno il posto del primo accento. In quella guisa che il numero delle sillabe è indifferente dopo l'ultima tesi, e il verso riesce egualmente perfetto, sia esso tronco o sdrucciolo, così pei nostri vecchi era indifferente anche avanti alla prima tesi, e poco importava loro una sillaba più o meno prima d'entrare in battuta. Così gli antichi incominciavano liberamente un metro iambico con un piede trisillabo, l'anapesto. Troviamo pertanto in Rinaldo d'Aquino un'ode che incomincia in ottonari:

Guiderdóne aspetto avire
Di voi, dónna, che servire
Non m'è noia

poi continua in versi di sette sillabe, mantenendo il ritmo:

Non vívo in disperanza
Ancór che mi disfidi
La vóstra disdegnanza

e finalmente ne ha uno di nove sillabe:

In disperánza non mi getto
Ch'io medesmo m'impromettо
D'aver bene:

se pur la lezione è genuina e non si debba leggere: « Di speranza non mi getto » o, come vuole il Nannucci, « in disperan' » come *san* per *sanza*. Del resto veggasi nel decasillabo l'ultimo verso di Onesto Bolognese, che pur esso cresce di una sillaba.

Questi esempi si potrebbero moltiplicare facilmente, prendendo in mano i poeti italiani dei primi secoli.

Ma in seguito l'ottonario va distinguendosi in due parti ben distinte e sulla penultima sillaba di ciascuna cade una tesi principale. Già fino dal secolo XIII lo troviamo diviso in due quadernari, come p. e. in un polimetro di Iacopo Pugliesi:

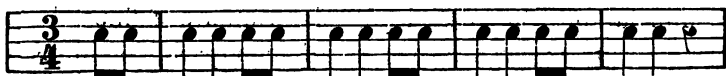
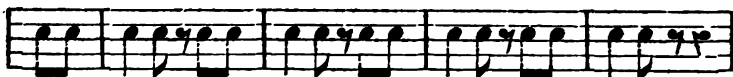
Già neiente
Non mi lasso
E non casso
Li miei versi, ecc.

E questa rimane la sua forma costante nei poeti posteriori, pur scrivendo di seguito le due serie, come:

Rondinélla pellegrína
Che ti pósi sul veróne, ecc.

Lo schema ritmico dell'antico metro trocaico era nel

tempo $\frac{6}{8}$: ecc., ma nella forma

che prese in italiano parmi che s'accosti molto più al $\frac{3}{4}$. Di fatto la tesi prolunga alquanto il suono della terza e della settima sillaba; la cesura finale, e quella frequentissima fra i due quadernari permettono di rappresentare con una lunga anche la quarta e la ottava, o almeno di segnarvi un ottavo di aspetto, sicchè lo schema sarebbe ora:

ora invece:

E per tal modo verrebbe a corrispondere piuttosto al-l'antico ionico a minore

⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —

che troviamo anche in Orazio, carm. 3, 12:

Miserárum est neque amóri
Dare lúdum neque dúlci
Mala víno lavere, aút ex-
animári metuéntes
Patruáe verbera línguae.

IX.

Senario.

L'ottonario modellatosi sopra un tipo metrico popolarissimo, benchè si trovi frammisto ad altre serie metriche e talora non abbia il primo accento a suo posto, pure in generale appare fino da principio abbastanza regolato al paragone di altri metri più brevi, usati senza certa legge d'accento e che si succedono senza regolarità. In questi metri, dove l'unico accento fisso è la penultima, se v'era unità di ritmo, questa non vuol essere cercata sicuramente nel tipo metrico, ma piuttosto nel tempo della musica in cui si cantavano, e se pur è dato correggerne alcuni mutando la lezione, credo che sia tentare opera vana il ridurli tutti ad uniformità ritmica. In progresso di tempo, allorchè furono destinati alla recitazione, dovettero formare da soli il periodo ritmico e quindi cominciarono a seguire leggi determinate e fino ad un certo punto uniformi. Ed è in ciò che parmi manifesta

l'influenza di antichi periodi ritmici, a cui accennai sopra, dei quali durava più viva la tradizione in Italia che altrove.

Nei primi tempi il senario è ancora libero nella sua forma e misto ad altri versi; p. e. in questi, attribuiti all'imperatore Federigo:

Della primavera
Ciascuna rivera
S'adorna.
Di quella come spera
D'amore vertue soggiorna.
In gioia manera
Tuttora imprimera
Ritorna.
Ed i' così fazzo
Che gioco e sollazzo
Per la più gioiosa
Che viva amorosa
Piangente.
Perciò non golio
Nè non disio
Mai cosa tanto
Vedere, quanto
Lo tuo chiaro visaggio
Rosa di maggio
Colorita e fresca.
Occhi hai fini
E non rifini
Di gioie dare.

Però fino da quel tempo trovansi gli emistichi « s'adorna, ritorna, piangente » regolari per necessità, perchè composti di tre sillabe, e dovendo cadere l'accento sulla penultima non possono avere forma diversa da questa. Lo emistichio non altera il ritmo, seguendo ad esso una pausa eguale nel tempo alla parte del verso che manca. Questo trisillabo è l'elemento del senario posteriore; il verso parisillabo dividesi in due parti eguali, di cui ciascuna ha l'accento sulla penultima, e così l'accento della terza sillaba diventa invariabile e dà il carattere al

ritmo acquistando importanza eguale a quello della quinta. Così vedemmo l'ottonario prendere forma invariabile per la sua divisione in due parti eguali, cioè la ripetizione del quadernario. Il verso adunque suona così (Metastasio):

> Torrente cresciuto
> Per torbida piena
> Se perde il tributo
> Del gel che si scioglie
> Fra l'aride sponde
> Più l'onde non ha.

Considerando che le sillabe posteriori all'ultima tesi sono ritmicamente indifferenti, sicchè il ritmo è completo anche se il verso è tronco, il senario corrisponde a quel metro anapestico che troviamo usato dai poeti della tarda latinità, dove le due prime brevi sono ordinariamente contratte in una lunga. P. e. Ausonio, Prof. VI:

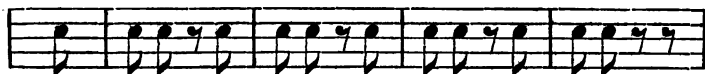
> O flós iuvenúm
> Spes laéta patrís
> Nec cérta tuaé
> Dătă rés patriaé;
> Non mánsurís
> Ornáte boní́s
> Osténtatús
> Raptúsque simúl
> Solstítialís
> Vĕlŭt hérba solét, *ecc.*

E invero il senario ha l'andatura franca del metro anapestico, quantunque più grave dell'altro metro anapestico, il decasillabo, che ha carattere più vivace e più concitato.

Il ritmo è un $\frac{2}{4}$ con anacrusi monosillabica ed è rappresentato dallo schema seguente:

ovvero per la seguente cesura fra le due parti e la breve pausa che le divide talora prende questa forma:

Se non che il metro non risulta completo che nella unione di due senari, onde si formano le quattro battute, che è il più comune periodo ritmico:

ovvero

notando però che non tutte le battute hanno esclusivamente la prima o la seconda forma, ma ciascuna può seguire l'una o l'altra indifferentemente.

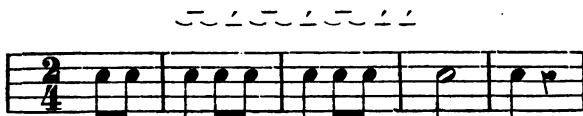
Ma sebbene a formare il periodo ritmico sieno necessari almeno due senari, i nostri poeti trattarono questo verso come un metro intero, non solo perciò che lo scrissero separatamente, ma ammettendo l'iato senza elisione fra l'uno e l'altro membro d'un periodo stesso. E come il senario, così il quinario ed il settenario si considerano come un intero periodo ritmico, benchè veramente non sia che una parte.

I Tedeschi scrivono di solito i due senari in un metro solo, come p. e. Bürger, *der Kaiser und der Abt:*

Ich will euch erzählen ein Märchen gar schnurrig:
Es war mal ein Kaiser, der Kaiser war kurrig;
Auch war mal ein Abt, ein gar stattlicher Herr,
Nur schade, sein Schäfer war klüger als er, ecc.

X.

Decasillabo.

L'antico paremiaco era una tetrapodia anapestica catalettica:

Il nome παροιμιακόν pare derivato da οἶμος, sentiero, sicchè sarebbe stato un tempo di marcia come il προσοδιακόν (ὁδός) che era una tripodia anapestica. Efestione lo deriva da παροιμία, proverbio, ma nemmeno egli sa giustificare questa etimologia, non avendo i proverbi un metro proprio. Al contrario la prima è confermata dallo avere Tirteo composto in questo metro i suoi famosi ἐμβατήρια per gli Spartani, di cui ci resta un frammento:

> Ἄγετ' ὦ Σπάρτας εὐάνδροι
> κοῦροι πατέρων πολιητᾶν
> λαιᾷ μὲν ἴτυν προβάλεσθε κτλ.

È il carattere vivace e concitato proprio del nostro decasillabo, che corrisponde appunto all'antico paremiaco. È questo un metro abbastanza frequente negli autori della tarda latinità. Lo troviamo p. e. in Marziano, *De nupt. Phil.*, dove è rara la contrazione delle due brevi e si sente già l'influenza dell'accento:

> Caput artibus, inclita Virgo,
> Cui panditur aula Tonantis,
> Merito tibi subditur orbis
> Rationibus ante repertus.

Sacra fulgura cum rutilescant,
Fragor intonet unde resultans
Quid agat per aperta madorem
Modo nubibus imbrificatis,
Quid euntibus agmine nimbis
Revocet nitidissima verna
Rotet omnia circulus anni
Properantia claudere secla,
Quid habent rationis operta
Canimus tibi cognita soli.

E trovasi spesso anche negli autori cristiani, come in Sinesio, e in Prudenzio a quartine, p. e. in *exequiis defunct.:*

Deus ignee fons animarum
  Duo qui socians elementa
  Virum simul ac moribundum
  Hominem pater effigiasti.
Tua sunt, tua, rector, utraque
  Tibi copula iungitur horum,
  Tibi dum vegetata cohaerent
  Spiritus simul et caro vivit.

Fino dai primordi della poesia italiana lo troviamo in Onesto Bolognese, con una rima a mezzo verso, che è una specie di eco al metro precedente:

La partenza che fo dolorosa
  E gravosa - più d'altra m'ancide
  Per mia fide - da voi, bel diporto.
Sì m'ancide il partir doloroso
  Ch' i' non oso - son pur a pensare
  Al dolor che convienmi portare
  Nel mio core di vita pauroso
  Per lo stato gravoso - e dolente
  Lo qual sente. — Com' dunque faraggio?
  M'ancideraggio - per men disconforto.

L'ultimo piede catalettico restò indifferente in italiano, compiendosi il verso con la tesi del terzo piede, sicchè, come dicemmo, esso dividesi in tre parti eguali con la tesi sull'ultima di ciascuna parte, e quando sia tronco corrisponde nella forma all'antico prosodiaco.

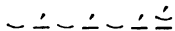
Il ritmo è un $\frac{2}{4}$ con anacrusi bisillaba:

Ma sebbene il verso non abbia che tre piedi, esso occupa realmente quattro battute. E in vero, recitando una serie di decasillabi, l'anacrusi del seguente non si pronunzia d'ordinario nell'ultima battuta del precedente, in maniera che il periodo riesca di tre battute a questo modo:

ma fra l'uno e l'altro verso cade naturale una pausa un po' lunga, e chi battendo il tempo segni una prima tesi in aspetto troverà un giro molto più ritmico di quello che recitandoli a tre battute:

Questa pausa che a me pare necessaria per compire il ritmo ravvicina ancor più il decasillabo all'antico paremiaco. È opinione dei più riputati cultori di questa scienza che quei metri, i quali incominciano dall'arsi, come iambici, anapestici, ionici a minore, quando sono catalettici, non abbiano di meno l'ultima sillaba, ma la penultima o terzultima e penultima; manchino cioè dell'ultima arsi e non dell'ultima tesi, perchè, soppressa questa, il ritmo resterebbe incompleto. Ad evitare poi lo scontro delle

due ultime tesi la penultima sillaba dei catalettici deve durare, oltre al tempo proprio, anche quello dell'ultima arsi, e così il verso rimane ritmicamente completo. P. e. nella tetrapodia iambica catalettica

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓́

la penultima lunga durerebbe non due, ma tre tempi, e si dovrebbe rappresentare con le note seguenti:

Adunque nel paremiaco la penultima sillaba avrebbe la durata di quattro tempi:

E così recitandoli uno dopo l'altro, ciascuno occupa quattro battute intiere. Nel decasillabo invece non potendo la penultima sillaba avere la durata d'una battuta, le quattro battute si completano mediante la pausa, e formano poi un periodo ritmico abbastanza sviluppato da ritenere l'endecasillabo come un vero metro anche nell'antico senso.

XI.

Quinario.

Veniamo ora alla seconda specie dei nostri metri, agli imparisillabi, in cui non avendo l'orecchio potuto distinguere due parti eguali, non hanno altro accento fisso che quello della penultima, e gli accenti possono cadere ora sull'una ora sull'altra sillaba, sicchè il verso può corrispondere a più d'uno degli antichi metri. Nè questa varietà di tipi metrici altera sostanzialmente il ritmo, ma provvede piuttosto a rompere la monotonia di una lunga

serie di versi. E in vero è facile osservare quanto maggiore varietà siavi ne' metri imparisillabi che non nei parisillabi che hanno tutti gli accenti a posto fisso. Credo inoltre che questa diversità di tipi metrici in uno stesso ritmo possa, ben considerata, non essere inutile anche per l'intelligenza di alcuni metri antichi.

Il quinario corrisponde all'antica dipodia logaedica, –́ ⏑ ⏑ –́ ⏓ (1), detta Adonio perchè in un'ode di Saffo in morte di Adone ricorreva spesso una specie di ritornello in questo metro: ὦ τὸν Ἄδωνιν. Gli antichi non lo usarono che fra versi maggiori, e più come un eco del verso antecedente che come un vero metro. Anzi molte volte dev'essere considerato come la chiusa del verso antecedente, non essendovi fra questo e l'adonio interruzione di parola, che è uno dei caratteri della fine d'un metro. Così Catullo XI, II:

Gallicum Rhenum, horribile aequor, ultimosque Britannos,

cfr. Orazio, carm. 1, 2, 19; 1, 25, 11; 2, 16, 7, ecc.

Ma i poeti della bassa latinità amarono questo verso e lo usarono solo, come Boezio, *De consol. phil.*, m. VI:

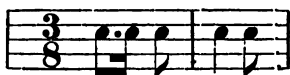
Nubibus atris
Condita nullum
Fundere possunt
Sidera lumen.
Si mare volvens
Turbidus auster
Misceat astra
Vitrea dudum
Parque serenis
Unda diebus
Mox resoluto
Sordida coeno
Viribus obstat.

Anche Terenziano Mauro nel suo trattato *De metris* reca un saggio dell'adonio, e convien dire che durasse

(1) In quanto al valore del dattilo nei logaedi vedi nell'Endecasillabo.

in onore perchè ricompare nei primi poeti italiani. Che se nelle poesie siciliane, non ancora regolate da certa legge di sillabe, trovasi misto ad altri metri e può seguire altro ritmo, nei seguenti versi attribuiti a Bonaggiunta da Lucca lo troviamo usato di seguito e con ritmo suo proprio:

Donna amorosa
Senza mercede
Per la mia fede
Di me giocate
Com'uomo face
D'uno fantino
Che gio' li mostra
E gioca e ride;
Da poi che vide
Sua voluntade
Lo 'nganna e tace.

Il ritmo dell'adonio è adunque un $\frac{3}{8}$

In italiano però non è sempre mantenuta rigorosamente la differenza di durata fra le due prime sillabe, e spesso lo recitiamo a terzina:

Sono queste le due forme del quinario quando il primo accento cada sulla prima sillaba. Ma essendo metro imparisillabo l'accento non cade necessariamente sulla prima; anche la seconda può essere accentata, e allora non corre più così spedito, ma occupa un tempo maggiore avendo un'anacrusi:

Il mórbo infuria
Il pán ci manca
Sul pónte sventola
Bandiéra bianca.
(FUSINATO).

È facile intendere da quanto abbiamo detto essere il quinario un verso troppo breve per bastare allo sviluppo di qualsiasi periodo ritmico, il quale non può trovare una posa che alla fine d'un secondo quinario.

Il doppio quinario dura per quattro battute d'un $\frac{3}{8}$, ma non è questo l'unico modo in cui si legge, essendo il $\frac{3}{8}$ ritmo rapido e saltellante e che esprime un concitamento poco rispondente a soggetti nobili e gravi; in questo caso noi recitiamo adunque il doppio quinario a ritmo di $\frac{6}{8}$, cioè non con due tesi per ogni quinario, ma con una sola, conforme al seguente schema:

ovvero

sicchè parmi che il periodo veramente completo dovrebbe essere formato piuttosto da quattro che non da due quinari.

Del resto i poeti italiani trattarono anche questo verso, al pari di tutti gli altri, come interi periodi ritmici, ammettendo l'iato fra il primo e secondo quinario d'uno stesso periodo senza elisione. Così il Zappi:

Fece così
Apelle ancora
Appunto allora
Ch'ei non dovendo
O non potendo

Dir non so come
Un certo nome
Con labbra chete
Sulla parete
Lo disegnò;
Così farò.

XII.

Settenario.

Il settenario corrisponde ad un dimetro iambico catalettico:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓

la grande antichità del quale è provata da un canto delle vergini bottiée, di cui Plutarco, *quaest. gr.* 35, riporta il primo verso:

ἴωμεν εἰς Ἀθήνας.

Nell'età posteriore fu molto usato questo verso col nome di ἡμίαμβος; così p. es. nelle Anacreontiche:

Ἡ γῆ μέλαινα πίνει
πίνει δὲ δένδρε' αὖ γῆν
πίνει θάλασσ' ἀναύρους,
ὁ δ' ἥλιος θάλασσαν,
τὸν δ' ἥλιον σελήνη·
τί μοι μάχεσθ' ἑταῖροι
καὐτῷ θέλοντι πίνειν;

e continuò fra i Bizantini, sicchè lo troviamo e in Gregorio Nazianzeno e in Paolo Silenziario, di cui rechiamo questi versi:

Βούλει μαθεῖν ἄνθρωπε
πῶς καὶ πόθεν νοσοῦσι
αὐτάργυρον διώρημα

ἔγωγ' αὐτῶν; διείξω
ὅσον σοφοὶ νοσοῦσιν
καὶ πεῖρα συνδικάζει.
Ἔνερθε γῆς σήραγγας
ὕδωρ ἐκεῖθεν ἔνθεν
πιλούμενον δὲ θέρμην
ἄλλοι λέγουσι αὐτῶν.

Le lunghe ἄνθρωπε, αὐτῶν, σήραγγας turbano la purezza antica del metro e rivelano che la quantità avea perduto quasi interamente il suo valore.

Questo stesso metro s'incontra poi nei tardi poeti latini, come in Marziano, *de nupt. Phil.*, dove il primo piede è spesso anapesto :

Beata virgo tantis
Quae siderum - choreis
Thălămum capis jugalem
Ac sic favente mundo
Nŭrŭs adderis Tonanti
At cuius esse divi
Tĭbĭ contigit maritam, *ecc.*

Ne' poeti cristiani s'incontra negli inni di Prudenzio:

Ades Pater supreme
Quem nemo vidit unquam,
Patrisque sermo Christe
Et Spiritus benigne.

Se non che molto più in uso fu il diametro acatalettico, ed anche a questo, siccome ritmicamente eguale al catalettico, vuolsi in parte attribuire l'origine del nostro settenario.

Nei classici lo troviamo unito ad altri metri, p. es.: Orazio. ep. 1: *amice propugnacula;* ep. 10: *ferens olentem Maevium;* ep. 14: *oblivionem sensibus;* ep. 15: *inter minora sidera.* Ho accennato sopra come l'origine di alcuni versi italiani debbasi attribuire a quei periodi ritmici che nascono leggendo antichi metri ad accento e non a quan-

tità, come si dovette fare certamente nei primordi della nostra letteratura. Leggendo adunque ad accenti il dimetro iambico acatalettico, tutte le volte che l'ultima parola è di tre o più sillabe, essendo la penultima breve, l'accento cade sulla terzultima, e ne risulta un verso eguale al nostro settenario sdrucciolo. Considerando adunque che nei tardi poeti latini esso è metro usitatissimo mentre nella forma catalettica s'incontra più raramente, è ragionevole ammettere che anch'esso abbia avuto gran parte nella formazione del settenario o almeno che nei suoi accenti vi corrisponde come il catalettico. Anzi è cosa notevole che per lo più esso termina con un trisillabo e perciò è rarissimo un accento sulla penultima, il che non si potrebbe attribuire ad altro che alla virtù dell'accento che va prevalendo sulla quantità. Di fatto vedasi Ausonio, *Epigr.* 146:

Puer notarum praepetum
Solers minister advola
Bĭpătens pugillar expedi
Cui multa fandi copia
Punctis peracta singulis
Ut una vox absolvitur.
Evolvo libros uberes,
Instarque densae grandinis
Torrente lingua perstrepo.

Il Beda reca un inno di Sant'Ambrogio che dice modellato su questo metro iambico, benchè la quantità sia trascurata:

O Rex aeterne domine,
Rerum creator omnium
Qui eras ante saecula
Semper cum patre filius.

E sullo stesso modello sono altri inni sacri, come il *Veni creator spiritus; O salutaris hostia; Vexilla regis prodeunt.*

Il settenario è il metro principale di quello che credesi il più antico monumento poetico della nostra letteratura, la canzone di Ciullo:

> Rosa fresca aulentissima
> Ch'appari inver l'estate,
> Le donne te disiano
> Pulzelle e maritate;
> Traemi d'este focora
> Se t'este a bolontate, ecc.

In Francesco d'Assisi appare quella trascuranza del numero che abbiamo notato a proposito d'altri metri nei nostri primi poeti; egli incomincia una canzone con settenari di otto sillabe:

> In foco l'Amor mi mise,
> In foco l'Amor mi mise,
> In foco d'Amor mi mise,
> Il mio sposo novello
> Quando l'anel mi mise
> L'agnello amorosello.
> Poichè in prigion mi mise
> Ferimmi d'un coltello,
> Tutto il cor mi divise.

Pare che nei primi versi abbia a prendere l'abbrivo, o vinto dall'ardore divino tentenni incerto del ritmo; quando poi l'ha infilato nel quarto verso corre diritto e lo segue regolarmente.

Il settenario consta di due battute a ritmo di $\frac{6}{8}$ ora con anacrusi ora senza. Esso ha adunque due accidenti ritmici per segnare la prima battuta, ed uno sulla sesta sillaba, che è il principale, con cui si entra nella seconda. Ma essendo verso imparisillabo i due primi accenti non si fissarono sopra determinate sillabe, per lo che il settenario prende le varie forme che seguono:

1° Quella che corrisponde più da vicino al dimetro iambico ha due accenti sulla seconda e sulla quarta sillaba:

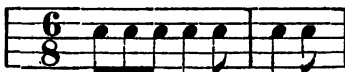
Ch'appári invér l'estate
Le dónne té disiano

ed è rappresentata da questo schema:

2° O restando un accento sulla quarta l'altro cade sulla prima:

Dáto il mortál sospiro
Giácque la spóglia immemore
Órba di tánto spiro

e in questo caso non v'è più anacrusi, sicchè lo schema ritmico sarebbe:

ovvero

In questa forma il settenario tiene di quel periodo che nasce leggendo senza quantità un'antica tripodia logaedica, una specie di ferecrazio col dattilo nel primo posto, che usavasi nella tarda latinità perchè lo troviamo in Agostino, *de Musis*, 3, 2:

— ◡ ◡ — ◡ — ⏓

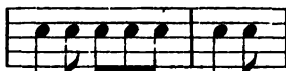
Cunctae igitur Camenae
Fonticulae puellae
Quae canitis sub antris
Mellifluos sonores;
Quae lavitis capillum
Purpureum Hippocrene
Fonte; ubi fusus olim
Spumea lavit almus
Ora jubis aquosis
Pegasus in nitentem
Pervolaturus aethram.

Anche quando uno degli accenti è sulla terza si dànno due casi:

3° O l'altro accento cade sulla prima sillaba, come:

Tál cantáva il centauro
Báci il gióvin gli offriva

e sarebbe rappresentato dalle note seguenti:

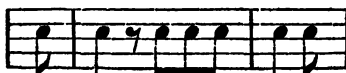
ovvero

e tiene un po' del ferecrazio, come noi lo leggiamo, e che usavasi anche solo dai poeti della decadenza; così in Marziano:

Carmen Ladmiadeum
Lucis diva secundae
Sacris praetulit astris
Antrum quippe secuta
Linquens culmina coeli, *ecc.*

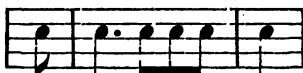
4° O il primo accento cade sulla seconda sillaba, come:

Garzón náto al soccorso
Di Grécia ór ti rimembra

e nascendo uno scontro fra i due accidenti ritmici di due sillabe vicine, bisogna andare ammorzando un po' il primo per far sentire il secondo; la qual cosa protrae alquanto il suono della seconda sillaba, sicchè parmi di poter rappresentare il verso con queste note:

ovvero con una breve pausa:

È raro che cada l'accento sulla quinta sillaba che precede la tesi principale, e dove ciò avviene rimane smorzato, cadendo invece l'accidente ritmico sopra altra sillaba: p. es. nel verso:

Sul remo il nocchier brun

l'accento di nocchier perde molto della sua intensità, e invece pronunziamo rinvigorita la parola « il » dove si batte il secondo quarto:

Ed è da notare che non sempre i due primi accidenti ritmici cadono sopra sillaba accentata, e che talora per necessità del ritmo diamo maggior forza a sillabe mancanti dell'accento. Così p. es. nei versi:

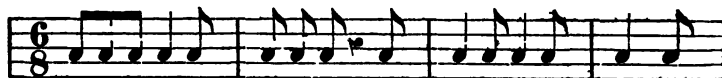
Abbandonato all'impeto
Di romorosa frana

per far sentire il ritmo diamo un certo spicco alla prima sillaba, benchè senza accento. Quando siavi un solo accento sopra la seconda sillaba, e principalmente quando la parola in cui cade sia sdrucciola, il ritmo procede un po' libero e sciolto e potrebbesi rappresentare con due, anche quattro note di egual valore, conforme a questi due schemi:

Tali sarebbero i versi:

Per gli òmeri disciolti.
E Tétide che udiva.

A formare un periodo ritmico sono necessarî almeno due settenari, che occupano quattro battute, dopo le quali

cade naturale una pausa. Se il secondo settenario comincia con anacrusi, questa è l'ultima nota nella seconda battuta del settenario antecedente, p. es.:

Ahi quante volte al | tacito cader d'un giorno in | erte.

XIII.

Endecasillabo.

L'endecasillabo vuolsi derivato dal trimetro iambico catalettico:

⏓ ⏑́ ⏑ – ⏓ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏓

La sua forma primitiva sarebbe adunque quella in cui ha un accento in ogni sillaba pari:

> Ahi quanto a dir qual era è cosa dura.
> Dirò dell'altre cose ch' i' v'ho scorte.
> Di qua di là, di su di giù li mena.

Negli antichi il trimetro iambico catalettico è usato in unione ad altro metro; p. es. Orazio, *Carm.* 2, 18:

> (Non ebur neque aureum)
> Mea renidet in domo lacunar

e nello stesso modo incontrasi ne' tardi autori e nei poeti cristiani. Ma che fosse usato solo, senza formare strofa con altro verso, e che fosse metro frequente non si potrebbe dimostrare, e quindi mi sembra difficile che da solo abbia dato origine al metro più comune e più popolare delle lingue romanze, adottato poi dagl'Inglesi e dai Tedeschi.

Discorrendo del settenario osservai che sebbene esso corrisponda al dimetro iambico catalettico, anche la forma

acatalettica può avere avuto gran parte nella sua origine per ciò che ammorzatasi l'ultima tesi, ne riesce un periodo eguale al settenario sdrucciolo. Ciò stesso credo che sia avvenuto per l'endecasillabo. Tutte le volte che il trimetro acatalettico termina con un trisillabo, il che avviene nel più dei casi, corrisponde al nostro endecasillabo sdrucciolo; p. es. Catullo IV:

Phaselus ille, quem videtis hospites,
Ait fuisse navium celerrimus,
(Neque ullius natantis impetum trabis)
Nequisse praeter ire sive palmulis
Opus foret volare sive linteo.

A differenza dalla forma catalettica, questa forma completa fu d'uso comunissimo dall'età classica fino alla più tarda latinità, e tra i poeti cristiani, e credo che più dell'altra abbia contribuito alla formazione del moderno endecasillabo.

La prima forma in cui questo appare nella poesia francese e provenzale è la forma tronca, e con una cesura costante dopo il secondo piede, alla quale poteva seguire anche una sillaba muta, o senza valore ritmico. P. es. Raimbaldo da Vaquerasso ha questi versi:

E s'ie us volia | retraire ni comtar
Los onrats faits | senher, qu'ie us ai vist far
Poiria nos | a amdos enuiar.
Mais ceu piuzel*las* | vos ai vist maridar
A coms, marques, | a baros d'aut afar,
C'anc ab negu*na* | jovens no us fetz peccar, ecc.

forma imitata anche dai Tedeschi; p. es. Opitz nel *canto della devozione* (Goedeke I, 277):

Auff auff mein Herz | und du mein ganzer Sinn,
Wirff alles das | was Welt ist, von dir hin.
Im Fall du wilt | was göttlich ist erlangen,
So lass den Leib, | in dem du bist, gefangen.

Tali sarebbero i versi:

> Ma tu perchè | ritorni a tanta noia.
> Cortese i fu | pensando l'alto effetto.
> Ma tu chi se', | che sì sei fatto brutto?
> Che già l'usa*ro* | a men segreta porta.

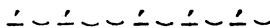
Ma in progresso di tempo l'endecasillabo si sciolse da questa forma rigida e monotona, prendendo un'andatura più libera e una varietà di tipi che merita d'essere studiata partitamente. Questa grande varietà parmi debba essere attribuita a tre cause principali: I. all'influsso di altri endecasillabi comunissimi nei poeti latini di tutte le età; II. all'aver noi ridotto a quattro tempi un metro di cinque tempi; III. al numero dispari delle sillabe.

I. Per metro logaedico intendevano gli antichi una serie trocaica a cui fossero misti dei dattili e una serie iambica a cui fossero misti degli anapesti. Ammettesi generalmente che questi dattili ed anapesti non turbassero menomamente il ritmo iambo-trocaico $\left(\frac{3}{8}\right)$ perchè in questo caso non era piede di quattro tempi ma di tre, come appunto i trochei e i iambi, e dicevansi ciclici.

$$\underset{-}{2}\underset{\smile}{1} = \underset{-}{2}\ \underset{\smile}{1}\ ,$$

Tali metri non differiscono fra loro che per il posto occupato dal dattilo fra i trochei e dall'anapesto fra i iambi, che ora è il primo, ora il secondo, ora il terzo piede.

Fra i metri di questa specie che più si usarono, non solo dai classici, ma anche dai poeti della tarda latinità sono appunto due endecasillabi, cioè il falecio endecasillabo:

–́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑

e il saffico endecasillabo

–́ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑

Il primo di questi versi ha le sue tesi sulla prima, terza, sesta, ottava e decima sillaba, e perciò corrisponde al nostro endecasillabo quanto il trimetro iambico; p. es. Catullo XLIX:

Disertissime Romuli nepotum,
Quot sunt quotque fuere, Marce Tulli,
Quotque post aliis erunt in annis;
Gratias tibi maximas Catullus
Agit pessimus omnium poeta;
Tanto pessimus omnium poeta
Quanto tu optimus omnium patronum.

E spesso corrisponde ad un endecasillabo anche letto ad accenti; eccetto che se la sesta sillaba è l'ultima d'un trisillabo o polisillabo corrisponde invece ad un doppio quinario; come:

Quoi dono lepidum novom libellum.
Lugete o Veneres Cupidinesque.
Sed circumsiliens modo huc modo illuc.

Viene poi il saffico, che ha il dattilo nel terzo posto e perciò la tesi sulla quinta, nè potrebbe ritmicamente corrispondere all'endecasillabo; ma quando invece leggasi ad accenti e non a quantità, esso corrisponde ad alcune forme del nostro endecasillabo; p. es. Orazio, *Carm.* 1, 22:

Integer vitae scelerisque purus
Non eget Mauris iaculis neque arcu,
Nec venenatis gravida sagittis —
Sive per Syrtes iter aestuosas
Sive facturus per inhospitalem
Caucasum vel quae loca fabulosus.

Questa conformità col nostro endecasillabo dipende da ciò che i latini, e specialmente Orazio, nel riprodurre il verso saffico dei Greci vi aggiunsero la cesura più frequente dell'esametro, dopo la tesi del terzo piede (τομὴ πενθημιμερής). E così terminando la parola nella quinta sillaba, questa per legge dell'accentuazione latina non ha mai l'accento (eccettuato il caso d'un monosillabo),

mentre lo ha sempre la quarta che è lunga, perchè in luogo del secondo trocheo v'è sempre lo spondeo; spesso lo ha la sesta come prima sillaba della parola seguente o perchè bisillaba, o quando sia trisillaba perchè la settima è breve; e spesso lo ha l'ottava su cui cade una lunga. Perciò il saffico letto ad accenti viene a corrispondere al nostro endecasillabo, e l'ode saffica latina all'italiana. Il grammatico Foca nella vita di Virgilio ha un'ode con endecasillabi armoniosissimi, la quale incomincia:

O vetustatis memoranda custos
  Regios actus simul et fugaces
  Temporum cursus docilis referre
    (Aurea Clio)

Tu nihil magnum sinis interire,
  Nil mori clarum pateris, reservans
  Posteris prisci monumenta secli
    (Condita libris) ecc.

E non solo a strofe ma anche sciolto e in serie continua usavasi il saffico ne' bassi tempi, come si trova in Luxorius, *liber epigrammatum*.

L'orecchio italiano era dunque abituato da secoli a questa specie di periodo, e non è temerità l'asserire che abbia in parte contribuito allo sviluppo di alcune forme dell'endecasillabo moderno.

II. Nella sua forma primitiva l'endecasillabo corrisponderebbe ad una pentapodia iambica, o ad una tripodia trocaica con anacrusi, che è ritmicamente identica:

— ◡ , ◡ — , ◡ — , ◡ — , ◡ — , (◡)
◡ | — ◡ , — ◡ , — ◡ , — ◡ , — ◡

e quando ogni sillaba pari ha l'accento, nulla vieta di batterlo in cinque tempi; come:

Di quá, di lá, di sú, di giú, li ména.
Ed óra in té non stánno sénza guérra.
Con l'áli apérte e férme al dólce nído.

Ma se fosse rimasto tale sarebbe riuscito assai monotono, e d'altra parte il ritmo di cinque tempi suona a noi poco gradito sicchè fu quasi abbandonato dai moderni compositori. Noi adunque abbiamo ridotto l'endecasillabo da cinque a quattro tempi, e lo pronunziamo in due battute, ciascuna di due quarti. Ma per ottenere questo fu d'uopo riunire due piedi in un tempo solo; e poichè ora si congiungono nel primo tempo, ora nel secondo, ora nel terzo, ed ora si pronuncia il primo piede in anacrusi, avendo spesso il verso dei piedi trisillabi, ne nasce una certa varietà di accidenti, rimanendo sempre inalterata la sostanza del ritmo. Due piedi riuniti nel primo tempo dopo l'anacrusi sono nei versi:

Nel | mèzzo del cam | mín di | nòstra | víta
Di | rò dell'altre | cóse | ch' ì' v'ho | scórte.

Riuniti nel secondo tempo nei versi:

Mí ritro | vái per una | sèlva o | scúra
M'àpparec | chiáva a soste | nèr la | guérra.

Nel terzo tempo:

Poì comin | ció tu | vuòi ch'io rinno | vélli
E il | dúca a | lúi: Ca | ròn non ti cruc | ciáre.

In anacrusi:

Che se il | cònte Ugo | líno a | vèva | vóce.
Non do | vèi tu i fi | gliuói | pòrre a tal | cróce.

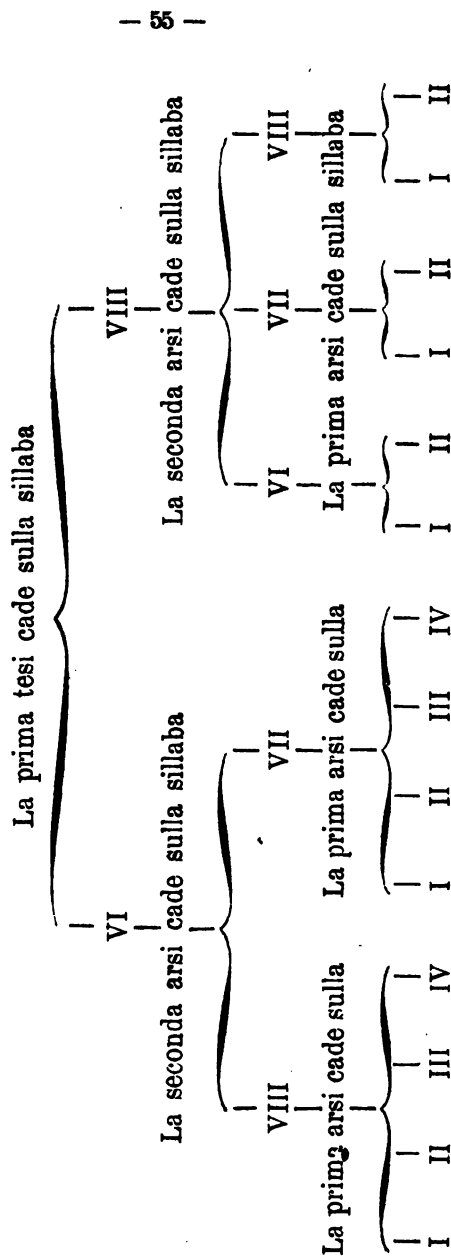
Questa divisione di pentapodie in quattro tempi sembra avere qualche riscontro anche nella metrica antica.

Gli scrittori greci dividono i piedi in tre generi: 1° il genere eguale (γένος ἴσον oppure δακτυλικόν) dove la tesi dura quanto l'arsi, come nel dattilo $\overset{2}{-}$, $\overset{1}{\smile}$ $\overset{1}{\smile}$; 2° il genere doppio (γένος διπλάσιον oppure ἰαμβικόν), nel quale la tesi dura un tempo doppio dell'arsi come nel trocheo $\overset{2}{-}$, $\overset{1}{\smile}$ e nel iambo $\overset{1}{\smile}$, $\overset{2}{-}$; il γένος ἡμιώλιον o παιωνικόν, dove la tesi sta all'arsi nel rapporto di 3 : 2 come nei peoni $\overset{2}{-}$ $\overset{1}{\smile}$, $\overset{1}{\smile}$ $\overset{1}{\smile}$. Per analogia con questi piedi semplici dividono nei medesimi

generi anche le serie composte di più piedi; e quelle che sono esattamente divisibili per due, come le dipodie e le tetrapodie, siano esse composte di dattili, iambi o qualsiasi altro piede, le annoverano nel γένος ἴσον; le tripodie che si dividono in due parti disuguali, una doppia dell'altra, nel γένος διπλάσιον, e le pentapodie divise in due parti, una di tre e una di due piedi, le pongono nel γένος ἡμιώλιον. Or dunque Aristosseno (in *Psello* 12) ragionando dei tempi in cui si dividono le serie dei tre generi e del modo di segnarli, dice: « alcuni piedi hanno di lor natura due segni soltanto, un'arsi e una tesi; altri hanno tre segni, un'arsi e doppia tesi; altri finalmente hanno quattro segni, due arsi e due tesi » (1). I primi sono i piedi di genere pari, i secondi del genere doppio, per gli ultimi non restano che quelli del genere peonio, cioè le pentapodie, che secondo questo passo sarebbero state divise in quattro tempi.

L'endecasillabo ha dunque quattro accidenti ritmici: due principali che segnano l'entrare in battuta, e due secondari a mezza battuta. Esso incomincia con un'arsi a cui segue una tesi, poi una seconda arsi e finalmente la tesi costante della decima sillaba. Le regole che si dànno comunemente per la formazione di questo verso, se bastano alla pratica perchè corrette dal senso ritmico, nondimeno sono manchevoli ed inesatte. Ed invero esse prescrivono che gli accenti debbano cadere sulla sesta e sulla decima, ovvero sulla quarta, ottava (o settima) e decima, e così non si tien conto che di due o tre accidenti ritmici, e non sempre dei principali, poichè l'accento della sesta è spesso secondario e segna l'arsi, come apparirà dal progresso di questa ricerca.

(1) Οἱ μὲν γὰρ ποδῶν δύο μόνοις πεφύκασι σημείοις χρῆσθαι, ἄρσει καὶ βάσει· οἱ δὲ τρισὶν, ἄρσει καὶ διπλῇ βάσει· οἱ δὲ τέτταρσι, δύο ἄρσεσι καὶ δύο βάσεσι.

Combinazioni degli accidenti ritmici nell'endecasillabo.

III. Non potendo l'endecasillabo essere diviso in due parti eguali sia pel numero dispari delle sillabe, sia per quello egualmente dispari dei piedi da cui deriva, nessun'altra tesi che l'ultima potè essere fissata sopra certa sillaba, e gli altri tre accidenti ritmici rimasero liberi, potendo la prima tesi cadere sulla quarta o sulla sesta sillaba, e delle due arsi la prima sulle prime quattro e la seconda dalla sesta all'ottava. Quindi hanno origine quattordici diverse forme dell'endecasillabo che se non m'inganno si possono ridurre agevolmente ad unità di ritmo (1).

A. E incominciamo da quelle dove la tesi cade sulla sesta. La seconda arsi può cadere: 1° sull'ottava; 2° sulla settima.

1° Se la tesi cade sulla sesta e l'arsi sull'ottava la prima tesi può stare:

α) Sulla prima sillaba, come nel verso:

Quèsti si percotéan non pùr con máno.

La serie ritmica incomincia con una mezza battuta libera di cinque sillabe secondo lo schema seguente:

β) o sulla seconda sillaba:

Nel mèzzo del cammín di nòstra víta.

La prima sillaba è un'anacrusi, cioè una nota anticipata prima di battere il quarto:

(1) V. la Tavola a pag. 55.

γ) o sulla terza sillaba:

Una sèlva selvággia ed àspra e fórte,

con due sillabe d'anacrusi:

δ) o finalmente cade sulla quarta sillaba, e si pronunziano tre sillabe prima di segnare l'arsi:

Che la veràce vía abbàndonái

2° Allorchè la seconda arsi cade sulla settima sillaba, dopo la sesta v'è cesura per cui la tesi ha durata maggiore e il secondo quarto si pronunzia per lo più a terzina (1). Anche in questo caso potendo la prima arsi stare su quattro sillabe, hanno luogo quattro combinazioni;

ε) o la prima arsi cade sulla prima, come:

Vìdemi il duca mío sù per lo bálzo

ovvero potendo alla sesta sillaba seguire una breve pausa:

(1) Dappertutto dove il lettore trova in questi schemi segnata una terzina badi che questa corrisponde, a parer mio, al modo più comune, ma non all'unico di recitazione; e per poco che si allunghi la prima sillaba, come spesso avviene, ne riesce invece l'altro schema eguale nella durata a 3 Resta adunque che i due schemi si possono alternare liberamente e sostituirsi a vicenda.

Questa seconda forma della battuta con aspetto può stare anche nei tre casi seguenti, nè occorre ripeterla;

ζ) o cade sulla seconda:

Gran duòl mi prese al cór quàndo lo intési

ed ha l'anacrusi monosillaba:

η) o sulla terza:

Là dov'io più sicúro èsser credéa

θ) o sulla quarta:

Giudice Nìn gentíl, quànto mi piacque.

In questi quattro casi si comprendono anche quelli in cui un accento cadesse sulla nona sillaba, come per es. nel verso:

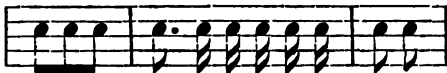
Poichè la carità dèl natio lóco.

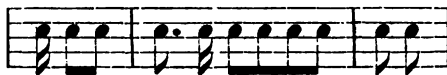
Se l'arsi fosse in natío sarebbe duro lo scontro immediato con la tesi della decima sillaba, poichè non v'è tempo a pausa o a smorzare l'accento. Così adunque si attenua l'accento della nona sillaba e l'arsi vien fatta sentire piuttosto sulla settima, quantunque non accentata. Per lo stesso motivo l'arsi non cade mai sulla quinta seguendo la tesi nella sesta, nè sulla terza quando la tesi sia sulla quarta. Al contrario ad una tesi sulla sesta, può seguire l'arsi immediatamente sulla settima appunto perchè la cesura permette di smorzare l'accento della tesi e di far sentire anche quello dell'arsi.

B. Allorchè la tesi cade sulla quarta sillaba, la seconda arsi può stare; 3) sulla sesta; 4) sulla settima; 5) sull'ottava. In questi casi la prima arsi non ha più quattro sillabe su cui posarsi, ma soltanto due, non potendo cadere sulla terza per la tesi seguente, come or ora abbiamo osservato.

3° Quando adunque la seconda arsi cada sulla sesta la prima potrà stare

ι) o sulla prima sillaba, come:

Là ci traémmo ed ìvi eran persone

κ) o sulla seconda:

E quàndo fúr ne' càrdini distorti

Da ciò è manifesto quanto sieno inesatti i precetti comuni sulla formazione dell'endecasillabo, nei quali non si distingue quando l'accento della sesta sillaba sia principale e quando secondario.

Recitando versi simili a questi:

Quèl peccatór forbèndola a capélli.
Pòi cominció: tu vuòi ch'io rinnovélli.

dopo la quarta sillaba sentiamo d'essere giunti ad un accento principale del verso, al paragone del quale l'accento della sesta appare secondario, talchè dopo *peccator*, *cominciò* facciamo una breve pausa. Eppure a questi accenti della quarta non seguono accenti sull'ottava, e perciò dobbiamo ammettere che all'accento principale della quarta possa seguire l'accento secondario non solo sopra l'ottava o la settima, ma anche sulla sesta, il che

è quanto dire che due piedi possono essere compresi anche nel terzo tempo.

4° Quando la seconda arsi stia sopra la settima, la prima arsi può cadere;

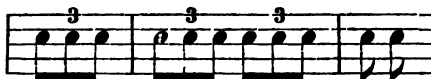
λ) o sulla prima sillaba, come:

Noi passavám su per l'ómbre che adóna.

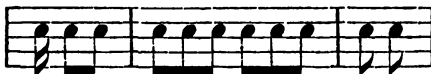
In questo caso il movimento del verso parrebbe più vicino a quell'antica tetrapodia dattilica, detta *metrum alcmanium*, che troviamo anche in Orazio, carm. 1, 28:

Debita iura vicesque superbae.
Teque piacula nulla resolvent,

sicchè lo schema ritmico sarebbe:

Però noi, attenuando la durata delle sillabe accentate, recitiamo per lo più cotali versi a terzine:

μ) o la prima arsi cade sulla seconda (1):

Riprèsi vía per la piàggia desérta.

Ed ha la prima sillaba in anacrusi:

5° Finalmente quando la seconda arsi cada sull'ottava, potrà la prima arsi stare:

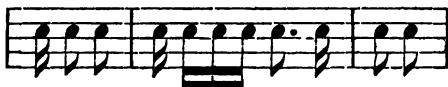
(1) Nei tipi λ e μ vuolsi evitare che l'accento della quarta sillaba cada sopra parola sdrucciola, perchè l'emistichio acquista carattere di quinario sdrucciolo e quindi l'endecasillabo non è più un periodo semplice, ma composto di due quinari, p. e.:

E come folgore dal ciel caduta.

ν) o sulla prima sillaba, come:

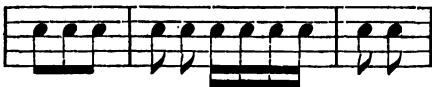
Dòlce colór d'orïentàl zaffíro

ξ) o sulla seconda:

E quìndi uscímmo a rivedèr le stélle.

Sono questi i tipi sui quali è modellato l'endecasillabo. Resta solo ad aggiungere che alcuni versi o pel numero o per diverse combinazioni degli accenti possono seguire due tipi diversi, p. e.:

Io mi rivolsi attento al primo tuono

tanto si può recitare ponendo la tesi principale sulla sesta sillaba:

quanto sulla quarta:

ma è raro che un motivo o logico, o grammaticale, o armonico, non determini a posare la voce più sull' una che sull'altra sillaba e quindi a scegliere quasi inconsciamente uno dei due tipi. Per esempio nel famoso verso:

Di qua, di là, di su, di giù li mena

potrebbe valere come tesi anche l'accento della sesta,

ma non si troverà alcuno che non preferisca il tipo della quarta, dando a questa sillaba e non alla sesta un rilievo speciale:

Di qua, di là — di su, di giù, — li ména.

Finalmente, se la tesi per la forza sua non può cadere che sopra sillaba accentata, eguale necessità non v'è per l'arsi, il che prova che non tutti gli accidenti ritmici sono così strettamente legati all'accento che non possano colpire anche altre sillabe.

Così vedemmo sopra che dove la nona sillaba abbia un accento, noi tendiamo ad attenuarlo e a porre l'arsi sulla settima. Altre volte la tesi cade sulla prima parola d'un verso, e naturalmente dov'è l'accento; in tal caso è necessario far sentire l'arsi in una sillaba non accentata; p. e. nel verso:

Rìcominciàr dove nòi ristemmo éi

poniamo l'arsi sulla prima e si smorza l'accento della nona; nel verso

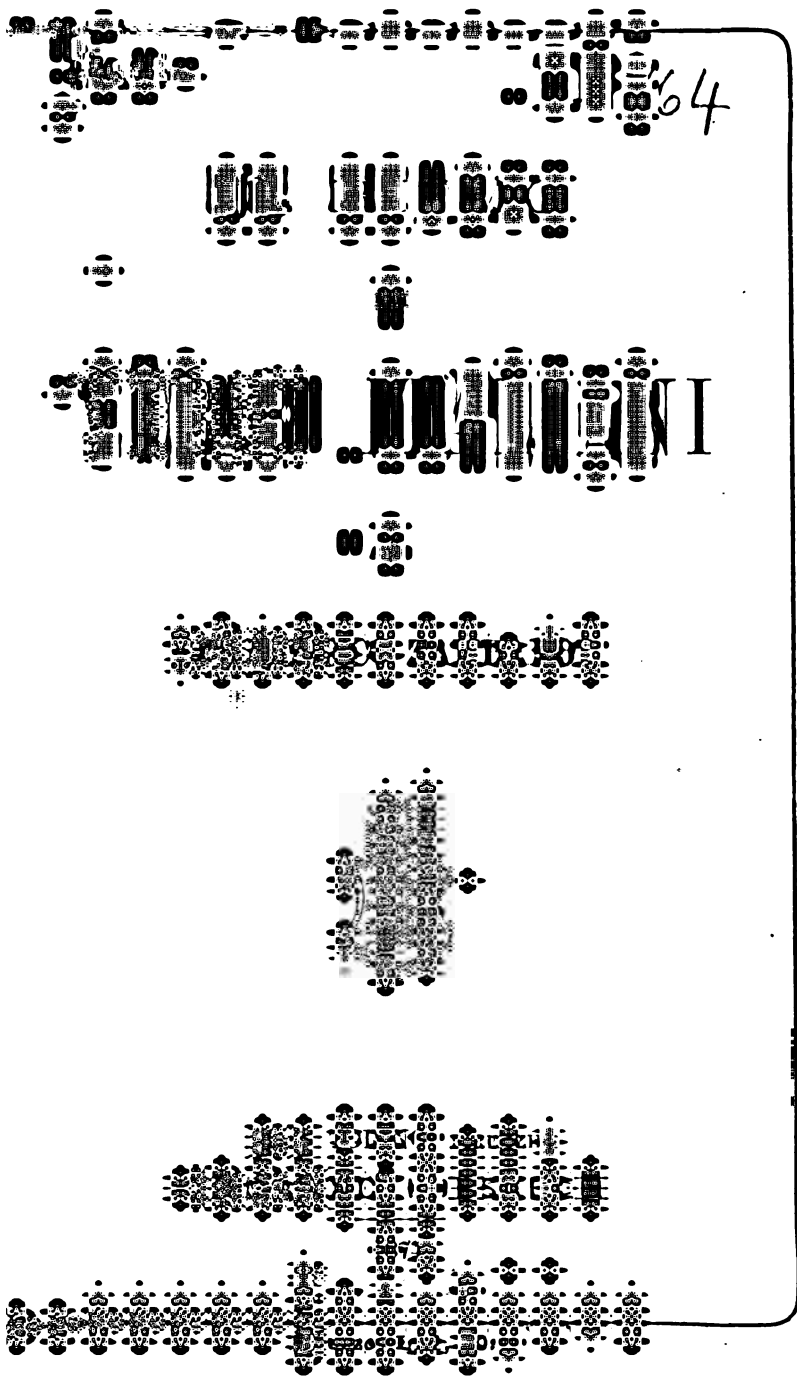
Biàncheggiar tútta ond'ei si bàtte l'ánca

si smorza d'ordinario l'accento della terza, preferendo di porre l'arsi sulla prima.

Con la scorta di questi principii e di questi esempi il lettore potrà agevolmente ridurre ad unità di ritmo qualunque altra varietà metrica potesse incontrare.

XIV.

L'intento principale del presente scritto, che nella sua piccola mole non presume d'aver creato un sistema nè di aver risolte tutte le controversie di cui va irta questa

materia, era di mostrare che oltre al metodo puramente empirico, con cui s'insegna la metrica italiana, v'è un altro metodo, che considerandola come una delle tante forme in cui si manifesta una proprietà inerente alla natura umana, cioè il senso ritmico, in esso e nelle sue leggi cerca le intime ragioni delle forme poetiche e ne studia le analogie con le manifestazioni simili d'altri popoli e d'altri tempi. Così penetrando nella vera essenza dei metri si nobilita uno studio creduto arido e tanto trascurato e si avvivano delle forme che finora parevano morte. Comunque sia riuscito questo mio tentativo, esso varrà, spero, a indurre il convincimento che anche la metrica italiana è suscettibile ad essere trattata in modo più degno che ora non si faccia, e più in armonia con l'indirizzo e col progresso degli altri studi.

ALTRE PUBBLICAZIONI DELLO STESSO EDITORE

Lingua Greca.

IUS G.: **Commento alla grammatica greca**, tradotto dal prof. *G. Müller* L. 4 —
— **Grammatica della lingua greca**, versione italiana riveduta sull'ultima edizione originale da *G. Müller*, terza edizione corretta . . . » 3 —
.ER prof. G.: **Dizionario manuale della lingua greca** compilato colla scorta delle migliori opere . . . . » 12 —
NKL C.: **Esercizi Greci**, versione italiana riveduta sull'ultima edizione originale da *G. Müller*. Parte I. Terza edizione corretta . . . » 2 —
Parte II. ad uso dei Licei . . . . . » 2 80
Prime letture greche ad uso della 4ª e 5ª classe de' ginnasi . . . » 1 —
Crestomazia di Senofonte tratta dalla Ciropedia, dall'Anabasi e dalle Memorie Socratiche, nuova edizione riveduta dal Prof. *G. Müller* . . » 3 —
dott. E.: **Tavole Sinottiche** per la coniugazione dei verbi irregolari della lingua greca. 2ª edizione riveduta dal prof. *Giuseppe Müller* » — 80
KEL D.: **Temi greci** in correlazione alla Grammatica greca di *G. Curtius*, con dizionario in ordine etimologico, curata da *G. Müller* . . » 2 —

Lingua Latina.

TTO A. S.: **Trattato della prosodia**, dell'accento e della pronuncia nella lingua latina . . . . » — 50
D.: **Grammatica storico-comparativa** della lingua latina giusta i risultati degli studi più recenti . . . . » 5 —
LTZ FERDINANDO: **Piccola Grammatica latina**, riveduta sull'undecima edizione originale dal prof. *R. Fornaciari* . . . . » 2 —
Esercizi per la Grammatica latina, tradotti da *Raff. Fornaciari* . . » 2 —
Raccolta di Temi per l'esercizio della sintassi latina, tradotta da *Raffaello Fornaciari* . . . . » 3 —
Trattato della formazione delle parole e della metrica latina . . . » — 60
EIZER-SIDLER E.: **Teorica dei suoni e delle forme della lingua latina**, ad uso delle scuole, versione italiana del dott. *Domenico Pezzi* . . » 2 —
UCCI ATTO: **Studi storici e morali sulla Letteratura latina**, 3ª edizione con molte correzioni ed aggiunte . . . . » 5 50

Scienza della Lingua.

io **Glottologico Italiano** diretto da *G. I. Ascoli*. Volume I, con una carta dialettologica . . . . » 20 —
Vol. II, fasc. 1°, L. 6. Prezzo d'abbonamento per il vol. intero . » 15 —
I G. I.: **Corsi di Glottologia**. Vol. I. Fonologia comparata del sanscrito, del greco e del latino. Puntata 1ª . . . . » 7 —
JBERNATIS ANGELO: **Piccola enciclopedia indiana** . . . . » 10 —
ANI CARLO: **Principi della grammatica sanscrita** . . . . » 5 —
D.: **Formazione del futuro attivo** negli idiomi italici ed ellenici . . » 1 50
ICHER A.: **Compendio di Grammatica comparativa** dell'antico indiano, greco e italico, e MEYER L.: **Lessico delle radici** indo-italo-greche, con una introduzione allo studio della scienza del linguaggio di *D. Pezzi* » 12 60
di Filologia e d'istruzione classica dir. dai prof. COMPARETTI, MÜLLER, FLECHIA e BERTINI; esce mensilmente, prezzo annuale per l'Italia » 10 —

Lingue moderne

De Nino A.: **Errori di lingua italiana** che sono più in uso, 2ª edizione . L.
Detroit L.: **Metodo di lettura francese** per articolazione, applicato alla sillabazione, con squarci scelti. — Parte I . . . . »
— — applicato mediante squarci scelti. — Parte II . . . . »
Feller F. E.: **Dizionario italiano-tedesco e tedesco-italiano**, 3ª edizione . »
— **Dizionario portatile italiano-tedesco e tedesco-italiano**, 1 vol. leg. in tela. »
Fornaciari R.: **Grammatica storica della lingua italiana** estratta e compendiata dalla Grammatica Romana di *Federico Diez*. Parte prima. Morfologia »
Fritsch M.: **Grammatica della lingua tedesca** . . . . »
Girtin T.: **Nuova Grammatica elementare pratica della lingua inglese** secondo il sistema Ahn. — Corso I e II caduno L. 1 . . . . »
Libri di lettura inglese, vol. I, Oliver Goldsmith, con vocabolario da *Isnard* »
Manetta e Rughi: **Grammatica della lingua spagnuola** secondo il sistema del prof. Ahn — Parte I L. 1,50. Parte II L. 2. Completo . . . . »
Monastier A.: **Nuova Grammatica elementare-pratica della lingua francese** secondo il sistema del prof. Ahn. — Corso completo . . . . . . »
Corso I. L. 1 20 - Corso II. L. 1 80 - Corso superiore L. 3 50 - Chiave dei Temi del Corso superiore
Müller G.: **Corso pratico di lingua tedesca.** Parte I l. 2, Parte II l. 2. 50, compl. »
Valentini dott. F.: **Dizionario portatile italiano-tedesco e tedesco-italiano** . »
Weber F. A.: **Nuovo Dizionario italiano-tedesco e tedesco-italiano** . . . . »
Wessely: **Nuovo Dizionario portatile inglese-italiano e italiano-inglese** . . »

Geografia, Storia e Storia Naturale.

Branca G.: **Geografia elementare** proposta alle scuole primarie, 3ª edizione »
Hugues L.: **Nozioni di Geografia matematica** ad uso degli Istituti Tecnici, con 40 incisioni . . . . »
Maury M. F.: **Geografia fisica del Mare e sua Meteorologia**, versione di *L. Gatta* »
Comparetti D.: **Virgilio nel Medio Evo**, 2 vol. in 4° . . . . »
Guhl e Koner: **La vita dei Greci e dei Romani**, traduz. italiana sulla terza edizione tedesca di *C. Giussani* . . . . »
(L'opera sarà completa in 12 fascicoli di 4 a 5 fogli a L. 1. 50).
Marselli N.: **Gli Avvenimenti 1870-71**, studio politico e militare. . . »
— **La Scienza della Storia**. Volume I: *Le Fasi del Pensiero storico* »
Erodoto d'Alicarnasso, **Delle Istorie di**, Volgar. con note di *M. Ricci*, vol. 1 »
Ricotti E.: **Breve Storia della Costituzione inglese** . . . . »
Tommasèo N.: **Storia civile nella letteraria**, studii . . . . »
Turbiglio S.: **Storia d'Italia** ad uso delle scuole. Parte I. Medio-Evo . . »
Parte II. Età Moderna . . . . »
Pokorny A.: **Storia illustrata dei tre regni della natura**:
Parte I. **Regno animale**, versione di *M. Lessona* e *T. Salvadori*, con 492 incisioni . . . . »
Parte II. **Regno vegetale**, versione di *T. Caruel*, con 341 incisioni . »
Parte III. **Regno minerale**, versione di *G. Struever*, con 199 inc. . »

Meccanica, Fisica, Chimica e Disegno.

Elia M.: **Principii di Tecnologia Meccanica.** Parte I. Lavorazione dei metalli e dei legnami, con 40 tavole . . . . »
Naccari e Bellati, **Manuale di Fisica pratica** o guida alle ricerche fisiche sperimentali. — L'opera consterà di 8 fascicoli. Ogni fasc. . . . »
Staedeler e Kolbe, **Guida alla Analisi Chimica qualitativa** dei corpi inorganici, traduzione dalla 6ª edizione tedesca di *V. Fino* . . . . . . »
Wagner Dott. R.: **Nuovo trattato di chimica industriale**, per uso dei Chimici, Ingegneri, Industriali, Fabbricanti di prodotti chimici, Agricoltori, Istituti tecnici, Scuole tecniche e Manifatture d'arti e mestieri. Traduzione del Professore *Alfonso Cossa*, Direttore della Scuola Superiore d'Agricoltura di Portici . . . . »
(Si pubblica in fascicoli al prezzo di L. 1. 50).
Schreiber G.: **Il Disegno Lineare**, corso pratico per artisti industriali e specialmente per le scuole tecniche, magistrali e professionali. Versione italiana riveduta e corretta da *C. F. Biscarra*, con 454 incisioni »
Album di Disegno Topografico, ideato dal Cav. *Enrico Tirone*, ed eseguito da *Giovanni Macari*, composto di N° 12 grandi tavole . . . . »

TORINO — TIPOGRAFIA BONA.